

Mus.th.

1093

Mus. Th. 1093



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36631593180011

<36631593180011

S

Bayer. Staatsbibliothek

System der **musikalischen Harmonielehre**

mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit
für Vorlesungen

auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren
Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete

von

G. W. Fink,

Ehren-Doctor der Philosophie, Lehrer der höhern Musik auf der Universität zu Leipzig, Verdienst-Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der K. Preuss. Akademie der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, des Pressburger Kirchenmusikvereins, des Musikvereines zu Mannheim und mehrerer andern Vereine für Kunst und Wissenschaft.

Leipzig, 1842.

Verlag von Mayer und Wigand.

149. D.

✓

Mus. H. 1093

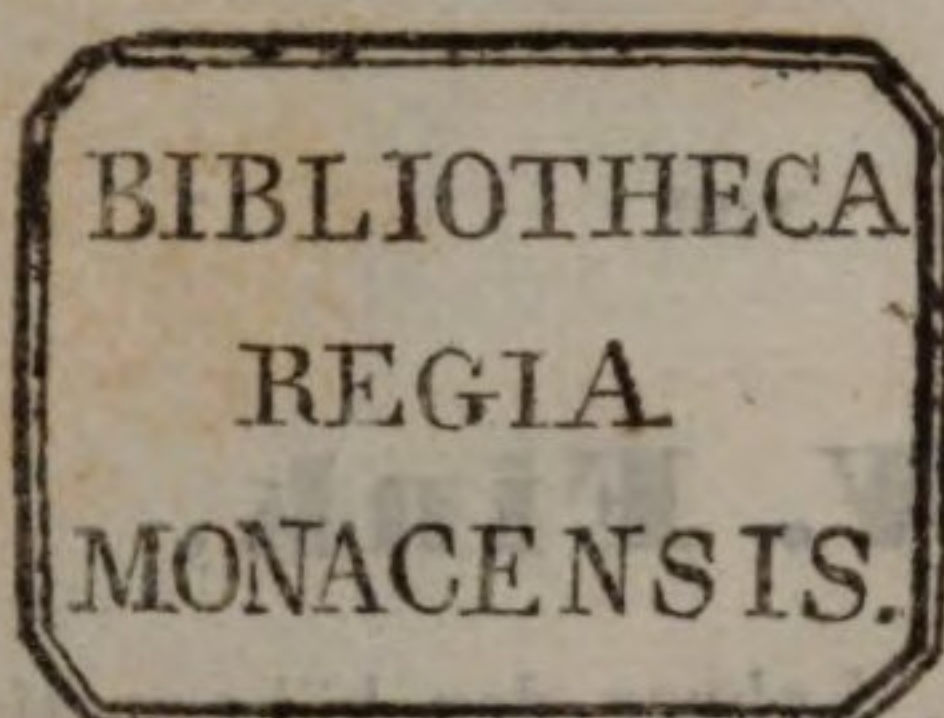
System

der

musikalischen Harmonielehre

mit Rücksicht auf praktische Anwendung
für Vorlesungen

auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren
Schulen, so wie zum Selbstunterricht für Gebildete



Erster Doctor der Philosophie,
versteht zu Leipzig, Verordnungs-Mitglied des akademischen Vereins
zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der k. Preuss. Akademie
der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, des
österreichischen Kaiserthums, des bayerischen Kirchenmusikvereins, des
Musikvereins zu Mannheim und mehrerer andern Vereine
für Kunst und Wissenschaft.

Leipzig, 1842.
Verlag von Mayer und Wigand.

4

Aufforderung
Der
an das gesammte musikalische Publikum,
hochverehrten
königlichen Akademie der Künste
zu
Berlin

hochachtungsvoll gewidmet

von

dem Verfasser.

Rec. 11, 1045

Der
hochverehrten
königlichen Akademie der Künste

zu

Berlin

hochachtungsvoll gewidmet

von

Gem. Verleger

4

Aufforderung

an das gesammte musikliebende Publikum,

besonders an die Lehrer der Tonkunst.

Als Vorrede,

die der Verfasser zu prüfen bittet.

Jederman weiss, dass wir an Harmonielehren reich, ja überreich sind, sobald wir nur auf die Anzahl der vorhandenen Werke der Art sehen wollen. Auf diese Thatsache hin und ohne nähere Berücksichtigung derselben könnte man wohl fragen: Warum noch eine neue? und gerade jetzt? — Beides hat seine Gründe, die nicht aus der Luft gegriffen und einer genaueren Betrachtung werth sind.

Bedenken wir vor allen Dingen, was in verwichener Zeit eine so grosse Anzahl gedruckter Harmonielehren in's Leben rufen konnte, so wird uns die wahre Ursache fast von selbst einleuchten. Man hielt lange genug einen Unterricht in der Harmonielehre allen Musikern für durchaus nothwendig, worin man auch nicht Unrecht hatte, weil alle Erfahrung dafür sprach.

Die Anfrage nach solchen Lehrbüchern war daher so bedeutend, dass die Vermehrung derselben vielfach Lockendes hatte. — Dass sie unter diesen Umständen

nicht immer nur aus der Ueberzeugung der Verfasser hervorgehen konnte, als bringe man mit seinem Buche etwas Kunstförderndes, das Wesen der Sache Aufhellendes, sondern aus irgend einem Nebengrunde hervorging, lag in der Natur der Sache. Entweder wollte sich Einer und der Andere auf leichte Art unter die Autoren gestellt sehen, oder es war auch wohl nicht selten kaum etwas mehr, als eine bloße Buchhändler-spekulazion. — Daraus musste freilich bald genug der Nachtheil entstehen, dass die Welt nicht wenige solcher Lehren erhielt, die besser ungedruckt geblieben wären. Es konnte nicht fehlen, dass eine die andere verdrängte, oft aus sehr zufälligen Ursachen, bisweilen sogar um eines wenige Groschen geringeren Preises willen. — Kamen nun auf solche und ähnliche Art minder gute anstatt der gediegeneren in Umlauf, so musste wohl auch nach und nach die Achtung der Sache selbst, wenn auch nicht ganz mit Recht, in den Augen der Welt sich verringern, und noch weit öfter die Hoffnung der Verleger auf namhaften Gewinn von solchen Unternehmungen getäuscht werden. — Schon diese beiden Ursachen reichen hin, das Ansehen einer an sich höchst nothwendigen Lehre unter der Mehrzahl in solche Abnahme zu bringen, dass der Markt kaum noch länger damit überfüllt sein konnte u. s. w.

Allein gerade diese Umstände werden es zugleich klar machen, dass der übergrosse Reichthum an Harmonielehren nur ein eingebildeter, nicht ein wesentlicher ist. Denn die allermeisten sind kaum für etwas mehr, als für leidlich zugestutzte Abschriften schon vorhandener zu halten, die sich bis auf geringe Kleinigkeiten einander so ähnlich sehen, wie aus einer Form gegossene Kugeln. Von einem näheren Begründen und Vervollkommen der Wissenschaft war in der Regel nicht die Rede; das bloße Nachbilden eines schon Vorhandenen, das doch wie etwas Neues aussehen sollte, konnte die Sache selbst nur verwirren, da sich

Mancher in ihr als Schriftsteller zeigte, dessen Kenntnisse nur höchst oberflächlich waren. Die Musiker selbst dagegen, die wohl praktisch darin gebildet waren, zeigten sich oft im Wortausdruck und im zusammenhängenden Bedenken zum Theil so unerfahren, dass sie besser mit Noten und Tönen als mit ihrer Rede lehrten. Am Wenigsten waren sie in die veränderten Anschauungsweisen rasch vorwärts drängender Zeiten eingegangen, die wohl auf die praktische Musik, nur äusserst selten auf die Theorie der Kunst Einfluss hatten. So war es denn natürlich, dass die Praxis mit der Theorie in Zwiespalt gerathen musste, gleich einem Herzen, das mit seinem Verstande zerfallen ist.

Je weniger es möglich war, dass die Harmonielehre in allen ihren Behauptungen vollkommen begründet sein konnte — es ist dies in keiner menschlichen Wissenschaft möglich —, desto stärkere Ursache hätte man gehabt, auf Vervollkommnung der Aufgabe hinzuarbeiten. Dagegen verharrte die Theorie auch in völlig umgebildeten Zeiten bei ihren früheren Annahmen, welche noch dazu oft genug, sogar von sehr angesehenen Komponisten, z. B. von *J. G. Schicht* in seinen „Grundregeln der Harmonie“, so widersprechend hingestellt wurden, dass ein kaum angegebenes Gesetz einige Zeilen später durch ein anderes aufgehoben erschien. — Was also selbst den Laien zunächst in die Augen springen musste, waren die Widersprüche, die sich in der mehr auf Gefühlsbemerkungen als auf Verstandesfolgerichtigkeiten gegründeten Lehre immer offener herausstellten und den Werth derselben verdächtigten.

Unter solchen Umständen war natürlich nichts leichter, als sich auf das weite Blachfeld des vielfach gesteigerten Zweifels gegen den Gehalt der ganzen Lehre versetzt zu sehen, da sie in Einzelheiten gar nicht mehr wegzuleugnende Unrichtigkeiten sich zu

Schulden kommen liess, für deren Beseitigung man nicht gebührend sorgte.

Es war also endlich sogar kein Unrecht, dass man immer mehr anfang, an den Geboten und Verboten einer Theorie zu rütteln, die mit den veränderten Zeitrichtungen entweder nicht fortgehen konnte oder nicht wollte.

In dieser Zeit trat *Gottfried Weber* mit seiner Theorie auf. War es kaum möglich, für weite Verbreitung dieser überaus weitläufigen und wortreichen Theorie eine günstigere Zeit zu treffen, so wird doch auch zugestanden werden müssen, dass er die Bedürfnisse seiner Zeit gerade darum und dadurch so glücklich befriedigte, weil er auf dem Standpunkte jener Zeit stehen blieb, nicht über ihn hinausschritt und ihn geschickt in's Auge fasste. — Der damals vorherrschende Verstandeszweifel an der Richtigkeit der Lehre wurde gepflegt, erweitert, ja in das Breite gezogen. Mit Vorliebe wurden viele Grundbegriffe der bisherigen Lehre bald mit wirklichem Scharfsinne, bald und noch mehr mit bloser Spitzfindigkeit angegriffen und für jene einseitige Zeitrichtung sogar hinlänglich erschüttert. Dies sicherte ihm den Beifall der Zweifler und machte sie willig, in die anderweitigen Darlegungen des Mannes einzugehen, ob sie gleich an und für sich eben so wenig bewiesen waren, als die früheren, was auch allerdings eine ungleich schwierigere Aufgabe ist, als das Aussprechen eines schon beliebten, nur etwas gespitzteren Zweifels. Dagegen erhielt man doch inmitten der anregenden Gegenreden im Grunde die alte Lehre selbst fast in allen ihren Aussprüchen, wodurch auch Diejenigen nothgedrungen beruhigt wurden, welche die aufgestellten Zweifel gern beseitigt hätten, wenn es nicht über ihre Bildungskräfte gegangen wäre. Und so sahen sich denn eine Zeit lang beide Theile befriedigt, wenn auch keiner ganz und entschieden. Jeder nahm aus *Weber's* Werke das

Seine für sich mit Wohlgefallen und lernte zugleich entweder das Hilfreiche der Harmonielehre oder die gegen sie erregten Widersprüche, oder Beides auf einmal näher kennen. Das zeitgemässe Werk war also vielfach nützlich und bildet einen Ring in der Kette der Erscheinungen, der in einer geschichtlichen Entwicklung des Ganges dieser Wissenschaft nicht fehlen darf.

Lange vorhalten konnte es aber darum nicht, weil der Zweifel, wie gewöhnlich, nur den Glauben zerstörte, ohne dafür etwas Neues und Haltbares zu bauen. Um so eher und lieber, wie es vorzüglich in Kunst und Religion zu geschehen pflegt, wirft man sich dem Gefühle in die Arme, der Welt der Ahnungen, in welcher man hier unmittelbare Erkenntniss zu finden glaubt, die *Jacobi*, freilich in ganz anderem Sinne, vertheidigte. Man fing an von Inspirazion und Offenbarung zu sprechen, das Heil aller Kunst allein in ihnen suchend. Die Lehre wurde nun erst von einem Theile der Jugend so lange für nichtig erklärt und verlassen, bis sich die neue Zerstückelung des innern Menschenwesens fühlbar genug rächte und der Nachtheil der Ueberspannung den Meisten in die Hand fiel.

So sah man sich denn wieder gezwungen, auch in der Kunst des Komponirens gewisse Uebungen eben so nothwendig zu finden, als in der Kunst des Singens und des Instrumentenspiels. Allein vom ruhigen Bedenken entwöhnt, von Zweifeln an der Echtheit der Kunstgesetze gestört und dem Gefühlsdrange immer noch ergeben, so wenig er auch fördern wollte, entschied man sich nun für jene mechanische Kunstbildung, der man sich sogar bei Erlernung eines Handwerks nicht entziehen kann, und umgab das matt Formelle bald mit dem Schimmer anerkannter, nur leider für die Anfänge der Erziehung am Wenigsten

passenden Autoritäten, z. B. *Seb. Bach's*, und bald mit dem Dämmerchein beliebter Gefühlsanregungen, die wohl in Traum versenken, aber nicht zum Wachen und Hellsehen führen können, was doch jeder echten Begeisterung, namentlich in der Kunst, vorangehen muss.

Sie kann also auch auf diesem Wege nicht gewonnen werden, den Hr. Dr. *Marx* in seiner „Kompositionslehre“ einschlug, in welcher er theils auf *Logier's* Mechanik baute, theils *Gottfr. Weber's* Zweifel erneuerte, um durch Vernichtung aller gesetzlichen Konstruktion jede begreifliche Sprachordnung aufzuheben, was er „den Geist frei machen“ nannte, ohne zu bedenken, dass auf solche Weise der Geist nicht einmal gebildet, geschweige denn frei gemacht werden kann. — Welcher sophistischen Mittel er sich zur Vertheidigung dieses langen, langweiligen und dennoch nach unserer vollsten Ueberzeugung ziellosen Weges bediente, habe ich in meiner Beleuchtung seiner Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit“ aus einander gesetzt, worauf ich mich beziehe.

Und so haben wir denn den ganzen Zirkel des nur zu gewöhnlichen Ganges menschlicher Einseitigkeiten und Untereinandermischungen auch in der Harmonielehre durchlaufen und sind wieder da angekommen, wo wir ausgegangen sind, an jenen Gefühlswahrnehmungen nämlich, die als Naturgesetze zwar nicht zu tödten, aber nur sehr schwer mit Bewusstsein zu erfassen und als Ueberzeugungen in unser Leben aufzunehmen sind, ohne auf dem ganzen Wege etwas mehr als eben den Zweifel gewonnen zu haben.

Blieben wir hier ermattet stehen, so wären wir im Aufwärtsbilden der Kunst verloren. Aus dem Paradiese des kindlichen Glaubens an die Gesetze unserer Kunst sind wir vertrieben; es lässt sich nicht bewahren,

damit wir uns durch Mühe und erhöhten Selbstwerth ein menschenwürdiges verdienen.

Eine neue Begründungslehre der Gesetze der Tonkunst ist uns also schlechthin nothwendig, wenn die Kunst nicht entarten soll.

Hoffentlich sind wir Alle in folgenden Ansichten einig: Ohne Gründe ist kein Verständniss, keine Einsicht, keine Ueberzeugung. Die verständige Betrachtung darf daher nicht fehlen, so wenig als das Gefühl, welches in seinen Wahrnehmungen und Erfahrungen die Gegenstände des Bedenkens liefert. Eins ohne das Andere ist nichts Vollmenschliches, nichts Männliches. Es ist ein mühevolltes Vorrecht unserer Natur, dass wir Gründe unseres Glaubens gewinnen müssen, wenn wir, der Kindheit entronnen, von unserem Gefühl nicht irre geleitet werden sollen. In unser Wissen muss ein folgerechter Zusammenhang kommen, wenn es von der Lebhaftigkeit des Gefühls nicht übertäubt, vielmehr vom Bewusstsein eines waltenden Geistes geadelt werden soll. — Dazu wissen wir, dass die Grundwahrnehmungen unseres Gefühls, als unmittelbare oder von Natur angestammte Erkenntniss, weder bewiesen werden können, noch erst eines Beweises nöthig haben, den sie schon in sich selbst, in ihrem realen Sein tragen. Niemand wird erst beweisen, dass die Natur ist, denn sie ist. Ob aber unsere Erfassung der Natur die rechte oder unrechte, und in wie weit sie es ist, dies ist zu beweisen durch konsequente Uebereinstimmung unserer Gedanken mit den wesenhaften Erscheinungen der Natur selbst und ihres Zusammenhanges, woraus eine unablässig fortgesetzte Beschauung, eine nicht zu erschöpfende Betrachtung zu steigender Erhebung unser selbst, also eine immer wachsende Seligkeit unseres geistigen Lebens und die Unsterblichkeit desselben von selbst folgt.

Eine auf diese Art neu begründete, d. i. mit den Gesetzen unsers Gefühls und den Gesetzen unsers Ver-

standes, welche letzteren gleich in der Erziehung, und vornehmlich in ihr, heranzubilden sind, in möglichsten Einklang zu bringende Harmonielehre, die jetzt gar nicht mehr umgangen werden kann, wenn nicht der Segen der Kunst gefährdet werden soll, wollen wir hier geben. Wir wissen, was wir thun, und sind uns der Schwierigkeiten vollkommen bewusst. Wären sie nicht gross, wir hätten eine Harmonielehre vorbeschriebener Art schon längst. Um der Wichtigkeit der Sache willen können uns jene Schwierigkeiten nicht abhalten. Sie ist mehr als je unerlässliches Bedürfniss. Ein Anfang, um auf den einzig soliden Weg der Erkenntniss aus vielfacher Irre zurückzukehren, muss gemacht werden. Und so will ich ihn versuchen und ihn meinen denkenden Kunstgenossen zur Prüfung vorlegen.

Ich weiss, dass ich ein Mensch bin, wie jeder andere, habe auch nie den einfältigen Uebermuth gehabt, mich in irgend einem Punkte für untrüglich zu halten oder auch nur den Nebelschein eines solchen Truges an mich zu reissen. Ich unterwerfe mich und mein Werk also willig und ohne Winkelzug den Einsichten meiner werthen Kunstgenossen, die ich um nichts mehr, als um wohlwollende und freundliche Beachtung eines Unternehmens bitte, das aus reiner Kunstliebe hervorgegangen ist und reiner Kunstliebe sich als Opfergabe stellt, mit dem Wunsche, dass ihnen das Opfer wohlgefallen und der Lehre der Tonkunst eine erspriessliche, leicht geniessbare und kräftige Nahrung sein möge.

Die unmittelbare Erkenntniss oder die Wahrnehmungen des inneren Gefühls bleiben als angestammte stets dieselben, können wohl eine Zeit lang zurückgedrängt oder verdunkelt, aber nicht ausgerottet oder ungiltig gemacht werden. Auf sie haben wir daher als auf Naturgesetze des menschlichen Wesens, de-

nen unsere Väter der harmonischen Musik noch näher standen, so lange sie noch nicht durch Zweifel und abwendig machend einseitiges und unzusammenhängendes Bedenken davon entfernt, aber ebendeshalb auch noch nicht zum klaren Selbstbewusstsein in verständiger Erfassung derselben gekommen waren, schlechthin zu bauen. — Es kommt Alles darauf an, dass wir sie richtig fassen, ihnen weder zu viel noch zu wenig beimessen, damit sie mit andern Wahrnehmungen nicht in Widersprüche gerathen, als welche nur von verfehlter Ansicht der Menschen, nicht von der Natur, als dem Werke des unendlichen Geistes, herrühren können. Dies aber ist eine Aufgabe, an welche der menschliche Geist seine nie bis in das Tiefste zu vollendende Kraftentwicklung zu immer höherer Wahrheit und hellerer Annäherung an den letzten Zusammenhangsgrund der Erscheinungen zu setzen, sich so zu vervollkommen und glücklicher durch reicheren Genuss in Uebereinstimmung mit der Natur zu machen hat. — Sobald wir uns davon entfernen, versinken wir, wie es manchem blühenden Reiche durch vernachlässigte Sittlichkeit erging, in die Barbarei zunehmender Unwissenheit oder in die Fühllosigkeit eines tyrannisch herrschenden Verstandes, der die Freudigkeit des Lebens und alle Liebe untergräbt, dafür nur herzlose Selbstsucht ungezügelter Ehrgier gebend, wie sie sich in der neuesten Zeit sowohl in namhaften Kompositionen als im knallenden Schimmer aufgespreizter Bravour haben bewundern lassen wollen, himmelweit entfernt vom Ziele echter Kunst.

Aus diesem Grunde hat Hr. *Marx* schon dadurch sehr übel an der Kunst gethan, dass er die natürliche Wahrnehmung der Hässlichkeit der Quintenfolgen verneinte, die er, oberflächlich gefasst und schlecht verstanden, durch ein ganz anders zu erklärendes Geschichtsexempel zu vertheidigen sucht und sie für zulässig

und freigelassen ausgibt. Diese musikalisch und philosophisch gleich grosse Seichtigkeit wäre allein schon hinreichend, uns die Gefahr einer so vagen Irre, die nicht erst in's Wüste führt, sondern schon darin ist, augenscheinlich genug zu machen, wenn wir auch des Vermengens aller in den Zöglingen erst noch zu bildenden Thätigkeiten gar nicht gedenken wollten.

Kurz, auf solchem zuletzt betretenen Wege sind junge Leute nur einigermaassen abzurichten, aber nicht zu bilden. Die Harmonielehre muss ein für sich bestehender, das Ganze begründender, aber nicht bei-läufig unter das Formelle gemengter Bestandtheil bleiben, und zwar so gehalten, dass sie den Verstand der Jünger in lebendige Thätigkeit setzt, ohne welche keine Erkenntniss, die dem Schaffen, ausser dem naturalisirenden, vorangehen muss, möglich ist. Ein Mensch aber, der blos in Tongängen abgerichtet ist, ist ein bloßer Musikant und kein Künstler.

Ueber mein Buch habe ich wenig zu sagen; es hat für sich selbst zu sprechen. Nur eine meiner Ueberzeugungen will ich näher berühren. Ich habe nie geglaubt, dass es ein Vortheil sei, wenn Manche es versuchten, alle denkbaren Akkorde und ihre Stellungen gewissermaassen zu erschöpfen. Nicht blos die Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens spricht dagegen, sondern auch die Erfahrung, dass selbst der schon Geübte unter solchem Haufen den Wald vor allen Bäumen nicht mehr sieht, wie viel weniger ein Anfänger, den die Masse erdrückt. Dagegen habe ich gerade in der Vermeidung eines solchen Uebermaasses einen sehr wichtigen Vortheil zu sehen geglaubt. Man muss den Zögling nicht mit zu Viel behelligen, sondern möglich Uebersichtliches und darum stets das Hauptsächliche geben, aus welchem sich das Uebrige in jedem Verständigen von selbst entwickelt. Alles Nothwendige aber muss kurz und klar

so aus einander gesetzt und zusammengefügt sein, dass eine lebendige Gestalt daraus hervorgeht, an welcher jeder einzelne Theil auch den befriedigt, der damit vertraut ist, und diejenigen belehrt, die noch uneingeweiht sind. Ich habe daher die Kürze mit steter Rücksicht auf deutliche Gründlichkeit vorgezogen aus Liebe zur Sache und um der Nützlichkeit willen, nicht aus etwaiger Bequemlichkeit. Man ist oft lang, weil man keine Zeit hat, kurz zu sein. Auch habe ich in meinen Vorlesungen mich überzeugt, dass eine solche Fassung die zweckdienlichste ist. Es soll dadurch eben so wohl Zeit erspart als Gründlichkeit gefördert werden, zwei Dinge, die im Verein nicht genug zu beachten sind. —

Aus ähnlichen Gründen halte ich es auch nicht für unumgänglich nothwendig, gleich im ersten Vortrage der Lehre den Lernenden die Aufgabe zu stellen, die vorkommenden, hier mit Fleiss in den Normaltonleitern gehaltenen Beispiele in alle übrigen Tonarten zu transponiren; es ist für den Anfang genug, darauf zu sehen, dass Uebertragungen in die nächsten Verwandtschaften von den Zöglingen zu Papiere gebracht und wo möglich auch gespielt werden. Will der Eifer Eines und des Andern aus eigenem Drange mehr thun, darf dies freilich nicht hintertrieben, sondern muss vielmehr als Zeugniss rühmlichen Fleisses lobend anerkannt werden.

Die Verhandlungen, die als Vorkenntnisse angesehen worden sind, gehören unerlässlich zur Begründung und Abrundung des Ganzen, machen zugleich nicht bloß auf den Zusammenhang unserer Zeit mit der vergangenen aufmerksam, sondern helfen auch das Gefühl der Dankbarkeit, die wir unsern Vätern für so vielen treuen Fleiss schuldig sind, wieder in's Leben rufen — Die beiden Neumen - Lithogra-

phieen aus dem 10. und 11. Jahrhundert habe ich um so lieber mitgetheilt, je mehr ich weiss, dass viele unter den Musikern noch nicht bis zur Liebe der Geschichte ihrer Kunst vorgeschritten sind, deren Förderung ein nicht geringer Gewinn wäre. Ich habe sie aus „*Instructions du Comité historique des Arts et Monuments*“ genommen, worin die Musik von dem um Untersuchungen des Mittelalters überaus verdienten Herrn *Bottée de Toulmon* vertreten wird. Die Manuskripte dieser Neumen befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Paris (No. 1139 und 7202 *Ancien Fonds latin*).

Und nun zum Beschluss. Je anarchischer die Zeiten sind, um desto mehr ist Ordnung zu machen. Jeder Rechtliche fühlt sich dazu berufen. Nur in vernünftiger Ordnung, im geistig anerkannten, willensfreudigen Gesetz ist Heil. Einigen müssen wir uns im Grunde des Rechts, das die Freiheit des Denkens erhöht, den Bau vollendet, ohne abweichende Meinungen in einzelnen Nebendingen zu verdammen, die in der Musik mindestens eben so natürlich sind, als die verschiedenen Ansichten und Systeme der Philosophie, die darum nicht aufhört, wesentlich nothwendig zu sein. —

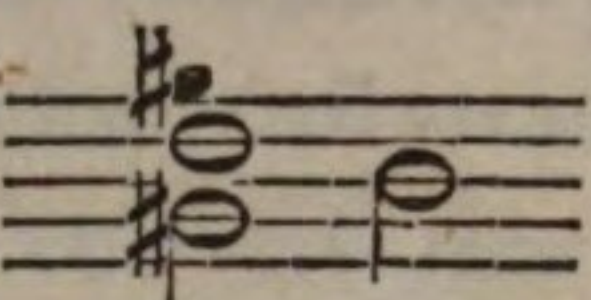
Harmonie bleibt der ewige Grund, in welcher alle Erscheinungen gedeihen, aus ihr hervorgehen, mit und neben einander bestehen. Und so sind wir denn, besonders jetzt, verpflichtet, nicht eher zu ruhen, bis wir das Wahre und Grundgerechte in jeder Hinsicht gewonnen und, vom Falschen geschieden, veredelt in's Leben zurückgekämpft haben. Gemeinschaftlich haben wir Alle, Jeder in seinem Kreise, darauf hinzuarbeiten, dass in Ueberzeugung ein freudig anerkanntes Gesetz neu erblühe und den Segen der Künstler wie der Geniessenden zugleich neu wieder heilige.

Damit empfehle ich mich nun allen wahren Kunstfreunden und treu verdienten Kunstgenossen, und bitte wiederholt, zum Siege des Rechts und eines neu erquickenden Lebens veredelter Tonkunst, um fördernde Theilnahme.

Leipzig, den 22. April 1842.

Der Verfasser.

Druckfehler.

- Seite 20 Zeile 3 von oben lies einen statt einem.
- 24 in den Noten lies nach be anstatt der Wiederholung deselben $\bar{c}$.
 - 31 Zeile 7 v. u. l. Mensuraltonschrift statt Mansuralton-
schrift. In der folgenden Zeile lies sicherlich für
schwerlich.
 - 32 Z. 7 v. u. l. bezeichnete st. bezeibhnete.
 - 39 Z. 3 v. o. l. sollte st. solle.
 - — Z. 9 v. o. l. nicht im st. nich tim.
 - 91 Im zweiten Notensysteme muss die erste Note $\ominus f$ in a um-
gewandelt werden.
 - 109 Zeile 3 v. o. l. in st. im.
 - 129 setze in No. 54 beim ersten NB. 
 - 139 setze das zweite Achtel $\bar{a}$ für $\bar{g}$.
 - 143 setze die Mittelstimmen des letzten Akkords c für d .
 g a
 - 160 In der letzten Klammer unter m. muss die Bezifferung $\underline{3}$ in
 $\bar{3}$ umgewandelt werden.
 - 164 Zeile 8 v. u. l. Sprünge statt Springen.
 - 170 Z. 3 v. u. l. No. 83 d) statt No. 83 a).
 - 182 Z. 14 v. o. l. wirft statt wirft.
 - 196 Z. 2 v. u. l. gewährende statt gewähreden.

I n h a l t.

	E i n l e i t u n g.	Seite
--	----------------------	-------

§. 1.	Theorie und Praxis sind verbunden und zu verbinden.....	1
§. 2.	Musik, eine Sprache des Gefühls. Folgerungen daraus...	4
§. 3.	Wesen des Gefühls.....	8
§. 4.	Alphabet der Tonkunst.....	13

Vorkenntnisse zur Harmonielehre.

§. 5.	Schall. Klang. Ton.....	14
§. 6.	Monochord. Kanonik. Akustik.....	18
§. 7.	Aliquot—Töne (Nebentöne).....	21
§. 8.	Feststellung einer Tonleiter. Chromatisch. Diatonisch...	26
§. 9.	Eintheilungsnamen der Siebentonleiter, ihrer verschiedenen Oktaven u. der Bezeichnungen derselben. Normaltonleiter.	29
§. 10.	Doppelseitigkeit in Erhebung und Senkung. Erniedrigungs-, Erhöhungs- und Wiederherstellungszeichen.....	32
§. 11.	Doppelversetzungszeichen. Daraus hervorgehende Enharmonik	35
§. 12.	Intervalle, leitereigene und leiterfremde. Unterscheidungs- namen derselben. Grosser und kleiner Halbton. We- sen der verschiedenen Intervalle im Allgemeinen	36
§. 13.	Umkehrung der Intervalle. Quinten- und Quarten-Zirkel.	42
§. 14.	Quintenzirkel nach beiden Seiten der Erhebung und Sen- kung. Transponiren desselben.....	44
§. 15.	Tongeschlechter. Dur und Moll. Molltonleiter. Leiteton.	45
§. 16.	Dur und Moll für sich und in Vereinigung. Das Nöthige von den Graden der Verwandtschaft	52
§. 17.	Temperatur. Gesetz der Nachahmung der Natur in den Künsten, angewendet auf Tonkunst	55
§. 18.	Das Nöthige vom Charakteristischen der Intervalle und der Tonarten.....	59
§. 19.	Zusätze zu dem Vorigen. Fernere Angabe der vorauszu- setzenden Kenntnisse.....	62
§. 20.	Harmonie im verschiedenen Sinne	64

H a r m o n i e l e h r e.

§. 21.	Erklärung der Ausdrücke: Reale Mehrstimmigkeit oder selbständige Stimmen; Akkord und Harmonie; Tonika und Dominante. — Grundbau der Akkorde.....	66
§. 22.	Vom Kon- und Dissoniren der Akkorde im Allgemeinen. Fasslichkeit der Akkorde.....	70
§. 23.	Eintheilung der Konsonanzen in veränderliche und unver- änderliche (unvollkommene und vollkommene); Medianten und ihre Umkehrung	79
§. 24.	Vorrechte der Konsonanzen. Hinzufügung der Oktave zu den Dreiklängen. Lagen derselben. Vierstimmigkeit..	84

	Seite
§. 25. Umkehrungen der Dreiklänge. Sextenakkord und Sextquartenakkord. Stammakkord und abgeleitete. Brechung der Akkorde. Enge und weite Harmonie.....	87
§. 26. Diatonische Folge der Durdreiklänge. Verschiedene Bewegung der Stimmen. Einfachste Kadenzen. Neu vorgeschlagene einfache Kadenzen. Hauptbewegungen des Basses. Durchgehende und Wechselnoten.....	90
§. 27. Verdoppelungsgesetz. Unvollständige Dreiklänge. Unbestimmter Dreiklang (mit der kleinen Terz und kleinen Quinte).....	99
§. 28. Chromatische Fortschreitungen konsonirender Dreiklänge. Enharmonischer Wechsel. Näheres über Realstimmigkeit.	107
§. 29. Dissonirende Dreiklänge und ihre Behandlung. Vorbereitung der Dissonanzen, ihre Nöthigkeit oder Unnöthigkeit.	115
§. 30. Vorausnahmen und Aufhalte (Anticipation und Retardation). Zufällige und wesentliche Dissonanzen.....	120
§. 31. Diatonische Folge der Moll - Dreiklänge mit besonderer Rücksicht auf die Tonleiterbildung und einfache Kadenz. Beweis, dass die als einzige neu angenommene Molltonleiter für harmonische Entwicklung durchaus nichts taugt. Harmonisirung der Mollskala.....	124
§. 32. Vierklänge und Septimenakkorde im Allgemeinen. Dominantakkord und seine naturgemässe Auflösung.....	130
§. 33. Fortsetzung des Allgemeinen über Vierklänge. Umkehrungen und Vorbereitung derselben. Strenger u. freier Styl; ob und wie weit er zulässig oder nicht.....	134
§. 34. Leitereigene Septimenakkorde. Auflösung der beiden Septimen. Sitz der verschiedenen Septimenakkorde und wie weit diese Sitzangabe taugt oder nicht.....	137
§. 35. Unvollständige Septimenakkorde. Verdoppelung und Nichtverdoppelung auch der Septime.....	145
§. 36. Nonen-, Undezimen- und Terzdezimen-Akkorde. Meist nichts als doppeloktavige Vorhaltsakkorde.....	150
§. 37. Lehre von den Generalbass-Signaturen.....	155
§. 38. Ueber das Verbot auf einander folgender Oktaven in zwei Realstimmen.....	161
§. 39. Ueber das Verbot reiner Quintenfolgen in zwei Stimmen..	166
§. 40. Von den Parallelen und Sequenzen aller übrigen Intervalle. Unterschied der Parallelen und Sequenzen. Ellipsen...	174
§. 41. Das Nöthige vom Querstande.....	180
§. 42. Mehrdeutigkeit der Akkorde und Unerlässlichkeit einer grammatikalisch genauen Orthographie zu möglicher Vermeidung jener.....	191
§. 43. Modulazion oder Ausweichung (Uebergang) aus einer Tonart in die andere.....	195
§. 44. Erweiterte Kadenzen. Einige ungewöhnlichere. Orgelpunkt und Trugkadenzen. — Schluss.....	198

Einleitung.

§. 1.

Theorie und Praxis sind verbunden und zu verbinden.

Unsere Tonkunst wäre nicht geworden, was sie ist, hätte nicht verständiges Nachdenken sie gefördert. Die Kunst muss durchdacht sein, wenn sie gedeihen soll. Von allem Anfange an hat sich auch in der That verständiges Nachdenken mit der Kraft der Fantasie in ihr und für sie verbunden. Davon zeugt alle Geschichte. Theorie und Praxis lassen sich nicht trennen, wenn die Kunst nicht zum Handwerke herabsinken soll. Beide sind in Wahrheit von der einen Seite gleich alt und grau, von der andern gleich jung und frisch, so verschieden auch ihre Thätigkeiten sind. Flucht vor dem Denken muss nothwendig in's Wilde und Rohe führen.

Allerdings vermag keine Theorie den letzten, tiefsten Grund der Wesenheiten zu erfassen; aber nähern können und sollen wir uns immer mehr. Vorwärtsschreiten zum Bessern ist des Menschen stete Aufgabe in Allem, was er thut und sein nennt. Dasselbe Loos der Unvollkommenheit in Erreichung und Darstellung des Allerhöchsten trifft aber auch jedes Kunstwerk. Keins kann sicher sein, eine Schönheit oder Erhabenheit in das Leben gerufen zu haben, die nicht irgend überboten werden könnte. — Jedes Neue ist aber

dem Alten Dank schuldig, denn entweder baut es weiter auf dem alten Grunde, oder es hat Veranlassung und Stoff gewonnen, das für begründet Gehaltene zu prüfen und fester zu stellen. Hat aber die Praxis und die Neuerungssucht den alten Grund locker und morsch gemacht, so haben wir zwiefache Ursache, die Theorie von Neuem zu beleuchten, damit die unglückliche Entzweiung beider menschlichen Hauptthätigkeiten, die schlechthin verbunden bleiben müssen, wenn es nicht zum Uebel ausschlagen soll, möglichst gehoben werde. — Mögen wir annehmen, die Beschuldigungen der bisherigen Theorie der Tonkunst, dass eine Regel die andere aufhebe, ein Gesetz nicht aus dem andern hervorgehe u. s. w., wären sämmtlich wahr oder nur theilweise, so bleibt uns doch in jedem Falle nichts übrig, als eine neue Beleuchtung der Sache, damit weder dem Alten noch dem Neuen Unrecht gethan, die Kenntniss dagegen möglichst sicher gestellt werde. Das Gesetz gibt Freiheit: mit Anarchie und Willkür kann nichts Gutes gewonnen werden.

Nähere Erörterungen des oben Gesagten sind hier kaum nothwendig, wenn wir uns nicht in das Gebiet der Geschichte der Tonkunst verlaufen wollen, was wir nur in einzelnen Fällen, und auch da nur meist andeutungsweise thun werden, damit wir uns nicht zu weit von der Hauptsache entfernen und zu viel auf einmal vornehmen. Dennoch dürfte es für Manche nicht ganz unnütz sein, den Mode gewordenen Ausspruch etwas genauer in's Auge zu fassen: „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum.“ Er hat in unserer Zeit wohl manchen Kopf verdreht. Nicht blos jugendlichen Gemüthern, denen es natürlich nicht selten lieb ist, wenn sie sich, mit guter Art eines scheinbaren Rechtes, von der Theorie, welche sie nicht lustig genug unterhält, losmachen können, hat das Wort lebenswürdig geklungen, sondern auch gesetzte

Männer haben es mit sichtbarem Vergnügen angeführt und rüstig darunter geschrieben: „Goethe.“ Diese Auktorität hat denn freilich gewirkt, denn wo den Leuten die Auktorität nach Sinne ist, da geht es ihr, wie dem guten Rath: man nimmt beide mit Freuden an; ist es umgekehrt, muss man sich allerdings die Sache selbst überlegen und durchaus an keine Auktorität sich halten. — Man hätte aber unter jenen Ausspruch „Mephistopheles“ schreiben sollen. Dem gebührt er mit Recht. Er weiss, dass er verneint, was nicht zu verneinen ist: denn das ist sein Geschäft, erspriesslich für sein Reich, das dadurch nicht wenig gewonnen hat.

Man sieht daraus, was die Bequemlichkeitsliebe Alles für wahr halten und worüber sie jauchzen kann! Es gehört nur eine ganz geringe Besonnenheit und nur die oberflächlichste Kenntniss einiger Bruchstücke der Geschichte der Tonkunst dazu, um sich der Ueberzeugung zu vergewissern, dass ohne alle Theorie gar keine Kunst denkbar ist, dass sie einzig und allein aus Beobachtungen, Vergleichen und Nachdenken hervorgehen kann. Nicht die schlechteste Melodie, nicht das ärmlichste Tonwerkzeug kann ohne Hilfe des Bedenkens im Anbeginn der Kunst eingeführt worden sein. Das Alterthum erkannte das auch, und schrieb darum die Erfindung nur etwas geregelter Tonfolgen und ganz geringer Instrumente den Göttern oder doch hochgeehrten Weisen zu, die es als Wohlthäter der Menschen ansah. — In den Zeiten hingegen, wo man durch das Nachdenken einer langen Vorzeit so viel gewonnen hat, dass man von dem Erbe unserer Väter bequem zehren zu können glaubt, wird dies leicht anders. Man hält sich für reich, thut stolz im unverdienten Besitz, verlacht im Uebermuthe wohl gar die Thätigkeit der Väter, geniesst, was man empfing, ohne Achtung und Beachtung, und wird arm, ehe man es meint.

Das Uebrige dünkt uns zu klar und zu einleuchtend, als dass wir noch etwas dazu setzen sollten.

§. 2.

Musik als Sprache des Gefühls. Folgerungen daraus.

Musik ist eine Sprache des Gefühls vermittels der Töne. Ist sie dies wirklich, und es stimmt Jeder mit dieser Erklärung überein, so muss sie auch auf ähnliche Weise, wie eine Wortsprache, gebildet werden. Rohe Anfänge, die aber auch nicht ohne alles Bedenken auf blose Veranlassung der Sinnlichkeit, der Wiege des menschlichen Geistes, entstehen konnten, mussten allerdings vorhanden sein, bevor man auch nur zu den geringsten Verbindungen fortzuschreiten vermochte. Um auch nur wenige Empfindungsbezeichnungen mit einander zu verknüpfen, dass sie von Andern verstanden werden können, müssen verschiedene Biegungen der einzelnen Darstellungs-laute erfunden werden behufs der Verbindung mehrerer solcher Vorstellungsbilder, bis sich eine geregelte Form- und Konstruktions-Lehre festgesetzt hat, welcher zur übersichtlichen Vereinfachung des Ganzen das Etymologische zur Seite geht. — Die Laute selbst werden nothwendig im Allgemeinen eine gewisse Aehnlichkeit, zuweilen auch wohl eine völlige Uebereinstimmung erhalten, da sie theils Gegenstände der uns umgebenden grossen Natur nachbilden, z. B. im Worte Donner, Rauschen, Zischen u. s. w., theils in der organischen Einrichtung der Menschenkehle ihren Grund haben; allein die verschiedenen Biegungen der einzelnen Laute, um der Zusammenreihung willen, sind ungleich freier, weil sie vom Menschen allein ohne alles Vorbild der grossen Natur in anfangs willkürlichen kleinen Veränderungen durch Umlaute und Anhängesylben geschaffen werden, welche jedoch durch folgerichtig sich wiederholende Gleichförmigkeit

im Bezeichnen eines und desselben Verhältnisses, also durch Uebereinstimmung mit den Grundgesetzen des in uns wirkenden Verstandes, sich auszeichnen müssen, ohne welchen Vorthail sie nicht verstanden, ja kaum gemerkt werden könnten. Auf diese Weise bilden sich also verschiedene, von einander abweichende Sprachen, was auch in der Tonkunst der verschiedenen Völker nicht anders möglich ist, am Wenigsten anfangs. Und gerade von der Musik wissen wir bestimmt, dass unter den mancherlei Völkern, ja in den verschiedenen Provinzen derselben sehr verschieden von einander abweichende Tonreihen als Grundlagen ihrer Musiksprachen herrschend geworden waren und lange als stehende Norm dienten.

Nichts hat aber auf die Vervollkommnung der Sprachen einen grössern Einfluss, als die Erfindung der Schriftzeichen, welche auch so alt ist, dass Noah schon vor dem Einbruche der Sündfluth das Buchstaben-Alphabet, damit es nicht verloren gehe, in der Sonnenstadt niedergelegt haben soll. Von der Tonkunst kann man das nicht rühmen. Bei vielen bedeutenden Völkern des Alterthums finden wir auch nicht eine Spur eines musikalischen Alphabets und bei andern nur höchst unvollkommene, unbestimmte Tonzeichen, statt deren die Verwendung des Sprachalphabets noch der grösste Gewinn gewesen wäre. Daher vorzüglich der so überaus langsame Fortschritt in einer Kunst, die den Menschen von je her so lieb war, dass sie der Wirksamkeit derselben unter allen Völkern die grössten Wunder zuschrieben. Erst nach Einführung einer die Verschiedenheit der Töne genau bezeichnenden Notazion macht sich ein rascher Fortschritt in Vervollkommnung der Tonkunst recht bemerklich. Wir haben also schon jetzt vorauszusetzen, dass auf genaue Kenntniss der Zeichen und auf sichere Rechtschreibung sehr viel ankommt.

Diese Bezeichnungsart und ihre Gesetzmäßigkeit ist etwas vom menschlichen Nachdenken positiv Hingestelltes. Das Positive jeder Art kann aber nie sogleich in der höchsten Vollkommenheit gegeben werden. Es kann daher auch nicht als etwas in allen seinen Theilen Ewiges angesehen werden, nicht als etwas, das starr und steinern stehen darf, sondern stets nach dem Bedürfnisse der veränderten Zeit der Vervollkommnung unterworfen bleiben muss. Nichts ist zwingend, als was vernünftig ist und als solches anerkannt werden muss. Und so haben wir denn auch jetzt noch, trotz alles bereits Gewonnenen, für leichtere Fassung und lichtvollere Zusammenstellung der nothwendigen, immerhin aber der Perfektibilität unterworfenen Gesetze der musikalischen Sprache angelegentlich zu sorgen.

E r l ä u t e r u n g e n .

Ob alle Wortsprachen der verschiedenen Völker aus einer einzigen Ursprache hervorgegangen sind oder nicht, kann uns hier nicht besonders berühren. Es wäre jedoch um so merkwürdiger, wenn wirklich eine einzige Ursprache die Mutter aller wäre und dennoch eine solche Mannichfaltigkeit hätte in's Leben treten können, wie sie vor Augen und Ohren liegt. In der Musik findet ein umgekehrtes Verhältniss Statt. Im Alterthum gab es entschieden die mannigfachsten Tonalphabete oder Tonleitern, die zur Grundlage der melodischen Sprache der Tonkunst dienten, so dass sogar viele Provinzen eines Volkes eine besondere Tonreihenfolge, von den übrigen abweichend, lange genug für sich festhielten. So fand es sich z. B. unter den alten Hindostanern und unter den alten Griechen. Höchst wahrscheinlich waren auch die Tonhöhen selbst, ob wir sie gleich unter einem und demselben Namen für eins halten, unter einander abweichend. Gibt es doch noch jetzt ganze Land-

striche, wo das Volk z. B. eine niedrigere Septime singt, als anderswo. Desgleichen mit der Terz und Quarte u. s. f. Die alte Tonangabe ist so gut verklungen, als die alte Aussprache mancher Buchstaben, besonders in gewissen Stellungen. Wo uns also keine richtigen Höheberechnungen übrig geblieben sind, muss der genaue Begriff ungewiss bleiben. Dass hingegen von der unsern ganz verschiedene Tonleitern vorhanden waren, ist völlig ausgemacht. Alle hielten aber die ihre für die natürliche und hatten ein Recht dazu für sich, ihre Gegend und ihre Zeit: nur kein Allgemeinrecht, das bindend gewesen wäre für alle andern Völker und Zeiten. Für ihre Bildungsstufe und für den Ausdruck ihres Zustandes muss das Herrschende genügt haben. Veränderte sich der Bildungsstand, so musste sich auch nach und nach die Wortsprache und die Tonsprache verändern. Jetzt hat sich unter den gebildeten Völkern eine Allgemeintonsprache in Hinsicht auf die Grundlage festgestellt, ein Werk, das einzig einer deutlich geordneten Tonschrift zugeschrieben werden muss. — Welches Volk gar keine eigene Tonschrift aufzuweisen hatte, dessen Musikart musste auch im Laufe der Zeiten völlig untergehen. Nicht viel besser steht es mit denen, die eine gar zu unsichere Tonschrift besaßen, wie z. B. die alten Neumen, verschiedenartige und die Tonhöhe nur ungefähr andeutende Zeichen, deren viele nicht einmal mehr zu errathen sind. — So anziehend es auch sein würde, eine zusammenhangende Geschichte der verschiedenen Tonschrift bis auf unsere Notazion zu besitzen, so wenig würde sie uns doch zu unserem Vorhaben nützen. Der Gegenstand ist vorzüglich darum zu erwähnen, dass wir den Vorzug einer deutlichen Zeichenschrift und einer regelrechten Handhabung derselben richtig würdigen, von der andern Seite uns aber auch nicht vom Wahne bethören lassen, als wäre unsere jetzige Tonschrift die allein mög-

liche und in keinem Punkte der Verbesserung zu unterwerfende. Eine völlige Umänderung derselben, wäre sie auch bis zur Abrundung in sich selbst gefördert, was nicht leicht ist, würde hingegen schon deshalb grossen Schwierigkeiten unterliegen, weil unsere jetzt geltende Tonschrift, im Ganzen genügend und völlig bestimmt, bis auf leicht abzuändernde Kleinigkeiten, zur allgemeinen, d. i. von allen gebildeten Völkern angenommenen, sich erhoben hat. — Dieses tonsprachliche Feststehen, so weit etwas Menschliches feststehen kann, gilt jedoch erst dem Alphabetarischen und dem Taktischen, welches letztgenannte jedoch auch schon wieder vom rhythmisch Deklamatorischen in's Schwankende gezogen zu werden anfängt, keinesweges so unbedingt allen andern Erfordernissen, die zur musikalischen Konstruktion zu rechnen sind, was sich später ergeben, wovon aber auch der Grund schon im Nächsten angedeutet erscheinen wird.

§. 3.

Wesen des Gefühls.

Musik ist aber Sprache des Gefühls. Dass in der Tonkunst das Gefühl obenan steht, und nicht die Idee, das wird für eine Hauptschwierigkeit angesehen, sobald von einer klaren Regelung des Gesetzlichen dieser Kunst die Rede ist. — Man hat schon längst den aphoristischen Ausspruch gethan: „Dem Dunkel entspricht der Ton, dem Tone das Gehör, dem Gehöre das Gefühl.“ Dann hätte es die Musik mit der dunkeln Seite des menschlichen Wesens zu thun und die geheimnissvolle Nacht muss ihr von dieser Seite lieber sein, als der helle Tag. Ist ferner das Gehör, wie Herder will, wirklich der abergläubigste Sinn, so wäre der Fanatismus, der dem Aberglauben eigen ist, in der Tonkunst leicht erklärt, so wie der mystische Separatismus, der zum Glücke sehr bald in's Unglück führt, damit wir den-

noch dem Lichte und der Wahrheit huldigen, die auch das Gefühl leiten müssen. — Hätte das Gefühl für sich allein Recht, so hätte Jeder Recht, und es gäbe weder Recht noch Unrecht. „Denn das Gefühl ist das indifferente Gefäß für allen beliebigen Inhalt. Nichts wird zugleich von Allen gefühlt, und selbst dem, was eine ganze Gemeinschaft fühlt, kann das, was eine andere fühlt, widersprechen. So ist das Kriterium der Wahrheit, das in der Gemeinschaft des Gefühls liegen soll, völlig ungenügend und führt zu Widersprüchen. Nur in der Begriffsallgemeinheit ist wahres Heil, und dieser allein hat jedes Subjekt sich alsbald zu ergeben, sobald es dazu in seiner Vernunft sich genöthigt erkennt.“

Demnach wäre freilich das Gefühl nicht das Höchste im Menschen, sondern es müsste vielmehr stets von der Vernunft berichtigt werden, wenn es uns nicht führen soll, wohin wir selbst nicht wollen. Diese Gefahr ist aber in der Musik als einer Sprache des Gefühls offenbar da. Um desto mehr Ursache werden wir haben, dieser Einseitigkeitsrichtung, die sich noch dazu anmaasst, gerade ihrer Befangenheit und Dunkelheit wegen, sich selbst mit dem Unendlichen zu verwechseln, was sie um so gewöhnlicher thut, je mehr sie in's Unbewusste getreten ist oder in's beliebt Unausprechliche, entgegen zu arbeiten, damit wir uns mindestens nicht eher verlieren, bis wir das Verständige der Kunst so gewonnen, dass wir es vollkommen in unserer Gewalt haben, dass es uns zur andern Natur geworden ist.

Und so wäre denn selbst die Bevorzugung des Gefühls, dessen Sprache wir in Tönen reden sollen, nur für Schwache, die viel zu früh und zu oft sich darin verlieren, eine Hinderung zum Bedenken der Kunst, für Starke dagegen eine um so lebhaftere Aufforderung zur Bildung unsers Gefühls durch Verstand und Vernunft, welche der Künstler

echter Art am Allerwenigsten entbehren kann. Zunächst muss es ihm einleuchten, dass er die Gesetze seiner Ton-
sprache sich aneignen muss, um sich darin Andern ver-
ständlich zu machen. Das muss aber jedenfalls mit Nach-
denken geschehen, damit er nicht irre geführt werde, oder
auch, damit er zum Selbstbesitze derselben gelange, was
nur durch Nachdenken, nicht durch mechanisches Aneignen
geschehen kann. Und hat er sich diese Gesetze seiner
Sprache wirklich angeeignet, so hört darum die Beschauung
für seine Kunstleistungen nicht auf, wenn er nicht unter
die Einseitigen gehören will, die nur höchstens ihr eignes
individuelles Gefühl, nicht aber das eines Andern schildern
oder in's wahre Leben tönen können. Muss er nicht sogar
die Beschaffenheit des Gefühls einer ganzen Gemeinschaft in
sich aufnehmen können, auch der ihm entgegengesetzten,
wenn er sie treffen soll? Das kann aber nie anders, als
durch sorgfältige Beachtung geschehen, welche auch der
höchsten Naturbegabung nothwendig bleibt. — Endlich ist
die Musik eine freie Kunst, so muss sie auch auf Ver-
nunft begründet sein, denn nur Vernunft gibt Freiheit, wel-
che die Gesetzlichkeit nicht aufhebt, sondern voraussetzt, um
höherer Schönheit willen.

E r l ä u t e r u n g .

Wenn man bedenkt, dass noch vor kaum einigen Jah-
ren es zur Modekrankheit unserer Jugend, und zwar vor-
züglich einer von Natur nicht unbegabten, gehörte, sich
ganz der freien, von keiner Erkenntniss des Verstandes ge-
läuterten und geförderten Fantasie hinzugeben, das Gefühl
als höchste Kraft anzupreisen, die uns das Unendliche offen-
bare, unmittelbar vom Himmel zur Erde herniederzaubere,
das Unaussprechliche auszusprechen gebe, was die Lehre
nur beschränke, verderbe oder gar niederreisse; dass einzig

und allein das Genie die wahre Mutter aller Kunstleistungen sei, das Genie, welches, viel zu hoch geboren, vom Verstande nur gehemmt und unterdrückt werden könne, das demnach die Lehre völlig unnütz, durch unausstehliche Pedanterie sie lächerlich und zur Feindin jedes freien Auffluges zur Sonne des Lebens mache: so wird man diese kurze Darstellung über das Wesen des Gefühls in einer Einleitung zur Harmonielehre schwerlich ganz überflüssig finden wollen. Denn wenn uns auch schon das letzte Lustrum vielfach genug die Rechtfertigung gebracht hat, dass gerade die heftigsten Verfechter einer Fantasie, die sich frei von allem Schulkram erhalten müsse, von ihren Ueberspannungen sich ganz still zurückgezogen haben, so ist doch dieser Uebertreibungswahn noch keineswegs verbannt; er spukt noch fort, weil die Scheu vor dem Denken viel zu gross und die Bequemlichkeit des Glaubens, dass dem wahren Künstler Alles wie von selbst offenbart werde, viel zu willkommen ist, als dass dieser Unbedacht nicht immer noch seine beklagenswerthen Anhänger behalten haben sollte. Schon um dieser willen wäre eine kurze Darlegung der Sache von Bedeutung, wenn sich auch keine anderen Irrthümer, die nur zu oft bis heute in Schriften über die Tonkunst noch vorgetragen werden, durch ein genaueres Bedenken dieser Wahrheiten widerlegen liessen, was wir jedoch hier nicht am Orte finden, sondern jedem Unbefangenen selbst überlassen. — Es ist aber aus diesem, kaum wieder im Abnehmen begriffenen Uebel leider ein neues hervorgegangen, das den angehenden Künstlern nicht minder gefährlich werden muss. Und dieses Uebel geht von manchen Lehrern aus. Man hat nämlich von einigen Seiten her wieder den Anfang gemacht, den Unterricht so in einander zu mengen, dass man keinen Gegenstand mehr von dem andern gehörig scheidet, sondern gleich vom Anfange her den ganzen Menschen in allen seinen Thätig-

keiten auf einmal bilden will. Kenntniss, Erkenntniss, Beurtheilung, Fantasie, Schönheitsgefühl und sogar Vernunft sollen unzertrennt gleich von Kindesbeinen an in möglichst gleichmässige Thätigkeit gesetzt werden und zwar so, dass es den Anschein gewinnt, als nehme der Zögling dies Alles aus sich heraus. Je mehr ein solches Verfahren ohne gewonnene Erfahrung und ohne Beachtung schon dagewesener und verunglückter Versuche besticht, desto mehr ist davor zu warnen. Wie man in der Jugend Vernunft in Anspruch nehmen kann, die oft kaum in dem Alter lebendig geworden ist und in nicht zu Wenigen bis an ihren Tod kaum lebendig wird, begriffe ich gar nicht, wenn nicht die Lust, etwas von dem Gewöhnlichen Abweichendes zu geben, die Folge mag auch noch noch so zweideutig oder traurig sein, oft viel grösser wäre, als der Drang zu nützen, so sehr man sich auch hinter den Nutzen zu verbergen und sich damit selbst zu täuschen sucht. Ja eine vernünftige und eine altbärtige Jugend gilt im Grunde als Eins, und wäre widrig, weil unnatürlich. Die Jugend hat sich zunächst äussere, aber nothwendige Fertigkeiten, Kenntnisse und Einsicht zu erwerben, ihren Verstand zu bilden. Und weil dies oft schwer und lästig fällt, so hat nicht blos der Lehrer für Klarheit, Bündigkeit und Ordnung zu sorgen, sondern auch darauf zu halten, dass sie folgen lerne. Daran reiht sich dann das Uebrige mit viel grösserer Leichtigkeit und Sicherheit, als wenn man zusammengesetztere Wege einschlägt. Es muss ja doch wohl klar sein: Je mehr Dinge man auf einmal will, desto weniger wird aus dem Ganzen, weil jedes Einzelne vor allen Hin- und Herrücksichten nur oberflächlich, also schlecht besorgt werden kann. Eins nach dem Andern wird wohl das Rechte bleiben, und zwar das Nöthigste zuerst. Wo also der Verstand gebildet werden soll, muss das Gefühl durchaus vor der Hand Nebensache bleiben.

§. 4.

Alphabet der Tonkunst.

Musik hat es aber mit Tönen zu thun. Die Gesetzlichkeit der Töne musste daher gleich vom ersten Beginne der Kunst an, als einer solchen, für das Nothwendigste angesehen werden. Töne, obwohl ätherischer Natur, sind die stoffliche Wesenheit, in denen und durch welche sich die Musik verkörpert und in flüchtig vorüberrauschende Erscheinung setzt. Sie sind in ihrer gefundenen, nicht von Natur gegebenen Folge das Alphabet der Tonkunst, aus deren verschiedenartiger Zusammenstellung gleichsam Wörter, Perioden und musikalische Ideenreihen vom Geiste der Dichtkunst gebildet werden. Damit dieser Tondichtungsgeist ungehindert walte, muss er sich seinen Körper, durch welchen er in die Erscheinung tritt und sich Andern fühlbar macht, bis auf einen gewissen Grad der Reife herangebildet, endlich sich mit ihm so einig gemacht haben, dass der innere Geist sich durch denselben rein und bestimmt, wie durch ein Spiegelbild, offenbaren kann. Er muss damit so in's Klare gekommen sein, wie der Wortdichter mit seiner Sprache in grammatikalischer, metrischer und rhetorischer Hinsicht.

Zusatz. Allerdings ist dieses Erkennenlernen eine ganz andere, weit prosaischere Thätigkeit des Geistes, als die des dichterischen Schaffens; aber sie ist so unerlässlich, wie die Schule der Tonbildung für den Sänger. Ja wie der Sänger, der nicht zurückgehen und sich verschlechtern will, auch dann noch, wenn er bereits die Schule verlassen hat und Sänger geworden ist, von Zeit zu Zeit solfeggiren muss, so muss auch der musikalisch-dichterische Geist in eigenen Betrachtungsstunden fortfahren, sich zu vervollkommen im

Nachdenken über seine Kunst, damit er von den Grundbedingungen derselben sich nicht zu weit entferne.

Um eines völlig klaren Verständnisses willen geben wir zuvörderst

Vorkenntnisse zur Harmonielehre.

Davon soll nur so viel mitgetheilt werden, als Jedem, der noch nicht eingeweiht ist, oder auch dem, der sich diese vorbereitenden Gegenstände von Neuem wieder vergegenwärtigen will, nothwendig ist.

§. 5.

Schall, Klang, Ton.

Alles Endliche offenbart sich im Raume und in der Zeit, worin es sich im Allgemeinen fühlbar, theils sichtbar, theils hörbar macht. Hören ist ein Empfinden schwingender Bewegungen vermittels der Gehörnerven. Alles, was wir hören, heisst Schall, so lange wir nichts Geregeltes in ihm erkennen, als die verschiedenen Stufen vom Leisesten bis zum Stärksten. Einiges erregt uns angenehm, Anderes unangenehm. Der Mensch fängt an zu lieben und zu scheuen, lernt merken und unterscheiden. Die erregte Empfindung zieht den Verstand in's Spiel, der den Erscheinungen bezeichnende Namen gibt, als murmeln, rollen, krachen u. s. w. — Schwingt sich ein geregelteres, gleichartiger wiederkehrendes, also bestimmteres Schallen in unser Ohr, nennen wir es klingen. An diesen Klängen unterscheiden wir bald durch Vergleichung eine gewisse, nur noch nicht fest bestimmte Höhe und Tiefe, mehr noch ein Weiches oder Hartes, Volles oder Dünnes (Spitzes), Sanftes oder Schmetterndes u. dergl. Das nennen wir Klangfarbe. Ton hingegen ist ein Klang von erkannter Höhe und Tiefe.

Da nun alles Unterscheiden und Erkennen Sache des Verstandes ist, der sich die empfangenen Empfindungen klar macht, so ruht auch schlechthin das Wesen der Tonkunst auf der Thätigkeit unseres vergleichenden und messenden Verstandes zum Besten unseres Gefühls, das ohne Bildung und Einwirkung des Verstandes roh bleibt. — Die Natur gibt in grossartiger Herrlichkeit allerlei Stoffe; der Mensch lernt sie kennen, gebrauchen, und schafft sich aus ihnen durch in einander greifende Thätigkeiten seiner Kräfte Neues, was sein Werk ist, ein Erzeugniss und Gebilde seiner eigenen Natur.

E r l ä u t e r u n g e n .

Ist dies der Gang aller menschlichen Bildung, so kann die musikalische keine Ausnahme davon machen. Auch hier wird durch Einwirkung von der uns umgebenden Natur zunächst sinnliche Empfindung erregt, die sich in Furcht oder Zuneigung ausspricht, wodurch Gedächtniss, Vorstellungsvermögen und Verstand in Bewegung gesetzt werden. Nach einer hinlänglichen Reihenfolge solcher Erregungen prägen sich nun jedem vorzüglich lebhaft Begabten, der Organization seines persönlichen Wesens nach, gewisse besondere Gegenstände ein, die seine Hauptaufmerksamkeit fesseln, ihm lieb werden und seine sinnlichen und geistigen Thätigkeiten wiederholt und auszeichnend vor Anderem beschäftigen. — Der Ton und sein Begriff kann gar nicht anders als durch Vergleichen des Verstandes gewonnen werden, weil hoch und tief bezügliche Begriffe sind, welche mindestens ein erwogenes Verhältniss zweier Erscheinungen einer und derselben Gattung voraussetzen. Dies wird zur Erlangung eines Tonbegriffs darum nur noch nothwendiger als bei verschiedenen anderen Dingen, weil die grosse Natur uns nur selten eigentliche Töne, sondern nur Klänge und Tonähnliches gibt.

Selbst die Nachtigall gibt nichts Anderes, und der Mensch selbst nicht im Schrei seiner Angst und seiner Lust. Kommt auch zuweilen ein wirkliches Tönen zum Vorschein, z. B. in manchen Höhlen an Tropfsteinsäulen, was durch Anschlagen fallender Tropfen an den klingenden Stein bewirkt wird, so müsste doch auch sogar dies, abgesehen von der Seltenheit solcher Erscheinungen, vom menschlichen Verstande erst erkannt, übergetragen, für sich benutzt und in Ordnung und Zusammenhang gebracht werden. Diesen Zusammenhang gibt uns die grosse Natur nicht, sondern reizt uns vielmehr dazu an, dass wir ihn finden. Und so ist denn die musikalische Kunst auch in dieser Hinsicht gleich in ihren ersten Anfängen ein Werk des menschlichen Verstandes zum Besten und auf Anregung unsers Gefühls. So gehören denn diese beiden, Denken und Empfinden, nothwendig als befreundete Kräfte zusammen, wo etwas Menschliches werden soll; und es wird sich überall ergeben: Je besser der Verstand erkennt und seine Erkenntniss ordnet, desto gebildeter hebt sich das Gefühl, das durch sich allein gar nicht gebildet werden kann.

§. 6.

Monochord. Kanonik. Akustik.

Das verständige Messen der Töne und ihrer gegenseitigen Verhältnisse, ohne welches auch nicht die geringste Art einer Tonkunst hätte verwirklicht werden können, fand in der That vom Anbeginn der Tonkunst Statt. Schon die ältesten Chinesen maassen die Tonverhältnisse zuerst in Röhren mit sehr harten und gleichmässigen Fruchtkörnern ab, gingen dann zu mancherlei Berechnungen über, welche Hindostaner und vorzüglich Griechen, namentlich Pythagoras und seine Nachfolger, fortsetzten. Man erfand dafür ein eigenes Instrument, Einsaiter oder Monochord ge-

nannt. — Diese Berechnungen des Alterthums sind von den Abendländern der christlichen Zeit bis auf unsere Tage auf das Fleissigste fortgesetzt worden.

In dieser mathematischen Tonlehre, oder der Kanonik, haben wir unsern Vorfahren ausserordentlich viel zu verdanken; ohne ihre Mühen hätten wir nichts Bestimmtes. Dürfen wir nun jetzt diese mathematischen Grundsätze, als schon gegebene und der tieferen Untersuchung angehörende, hier übergehen, so haben wir es doch immerhin um so dankbarer anzuerkennen, wie viel und wie Wichtiges andere Männer für uns und unsere Kunst gethan haben. Ihre mathematischen Regelungen sind stets als gesicherte Grundlagen unserer Tonkunst in Ehren zu halten.

Nicht anders verhält es sich mit derjenigen Wissenschaft, die uns vom Schalle und Klange belehrt, mit der Akustik. Zur Einsicht in die Natur des Klanges und zum bessern Bau unserer Musik-Instrumente, wie zur Erfindung neuer, gewährt sie den grössten Nutzen. So viel auch bereits von tüchtigen Männern in dieser anziehenden Wissenschaft geleistet worden ist, so viel ist doch immer noch für sie zu thun, so dass wir Ursache haben, mit fortdauernder Aufmerksamkeit die Fortschritte derselben zu beachten und die neuen Ergebnisse zu unserem Vortheile zu verwenden.

E r l ä u t e r u n g e n .

Als etwas Gleichgiltiges und der Beachtung völlig Unwerthes wird man es doch gewiss nicht ansehen wollen, wenn uns erzählt wird, dass Lyng-lün lange vor Christi Geburt bereits die Musik dadurch zu regeln begann, dass er mit einem Rohre, dessen Länge er durch Schukörner, eine Art Hirse, verkürzte, ein erstes Tonmaass erfand, das auf genauere Berechnung führte, bis die ganze Tonreihe unserer Oktave in zwölf Lü, also ungefähr in unsere zwölf so-

genannten Halbtöne, abgetheilt worden war. Diese, so viel wir wissen, älteste mathematische Begründung der Tonkunst war es hauptsächlich, welche der Musik ein solches Ansehen sicherte, dass sie die Wissenschaft aller Wissenschaften genannt wurde. Ist auch das Ergebniss dieser ersten Tonbestimmung noch so auffallend und wichtig, so wollen wir hier doch nur daran erinnern und diejenigen, die Näheres davon ohne viele Mühe wissen wollen, auf G. W. Fink's Buch verweisen: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte oder als erste Periode der Musik. Essen, bei Bädeker. 1831. — Eben so wenig wollen wir uns bei den arithmetischen Versuchen des Pythagoras und seiner Nachfolger aufhalten, die von den scharfsinnigsten Männern, von denen wir nur Joh. Kepler, Euler und Newton nennen, weiter gefördert worden sind. Erwähnen müssen wir aber, dass die mathematische Tonlehre lange Zeit in solchem Ansehen stand, dass sie jedem System und Nichtsystem der Harmonielehre an die Spitze gestellt wurde. Selbst in unserer Zeit ist dies noch einmal von Andreas Kretzschmer in seinen „Ideen zu einer Theorie der Musik.“ Stralsund, 1833 — geschehen. — Wenn wir uns sogar freuen dürfen, dass wir dies nicht mehr nöthig haben, so werden wir doch gewiss auch nicht den Dank vergessen, den wir den vielen geehrten Männern unter den mathematischen Tongelehrten schuldig sind, die uns durch ihren Scharfsinn zu solchen Ergebnissen verholfen haben, auf die wir bauen können, ohne uns erst in ein den meisten Tonkünstlern und Musikliebhabern so trocknes Fach hineinwerfen und abquälen lassen zu müssen. Nur wollen wir uns dabei vor der Ungerechtigkeit bewahren, Alles gering zu achten, wozu wir selbst keine Neigung, vielleicht nicht einmal Anlagen haben. Diese Bemerkung ist um so nothwendiger, je gewöhnlicher das vom Verstande bereicherte Gefühl von je her die Sonder-

barkeit gehabt hat, sich ungemein viele Dinge als angeborene anzumaassen und sie dafür auszugeben, die ihm erst vom Denken zu seinem Eigenthume gemacht worden sind. So war es schon unter den alten Griechen, wo sich gegen die Pythagoräer oder die mathematischen Begründer ihrer Musik, unter welche auch Euklid gehörte, die Aristoxenianer stellten, welche den Tonmesser (Monochord) verwarfen und das Gehör für hinlänglich zur Beurtheilung der Reinheit der Töne erklärten, als ob das Gehör nicht erst durch Hilfe des Verstandes gebildet und verfeinert worden wäre. Aber so weit gingen sie doch nicht, den Verstand völlig ausschliessen zu wollen; sie gaben vielmehr zu, dass die Beziehungen der Töne auf einander und das Dynamische derselben vom Verstande gefasst und nach seinen Bestimmungen in Ausführung gebracht werden müssten. Nur unserer neuesten Ueberspannung einer gewissen Partei unter den Künstlern ist es aufgehoben geblieben, alle Dinge der Kunst nur von höheren Offenbarungen und nichts von selbst-eigener Beschauung der Kunst abhängig machen zu wollen, wodurch nothwendig dem Wüsten und Verworrenen Thor und Thür geöffnet werden muss.

Nichts ist einem angehenden Künstler nachtheiliger, als die Scheu vor dem Denken, jene Trägheit des Geistes, die nur immer in Entzückungen schwärmen, nur geniessen, aber sich seinen Genuss nicht zuvor durch redliche Mühe und Arbeit verdienen will. — Dabei hat aber Jeder zunächst in das Auge zu fassen, was das allgemein Nothwendige für jeden Künstler ohne Unterschied ist. Das sind nach aller Gebildeten Ueberzeugung allgemeine Begriffe von Allem, was zur Förderung der Kunst geschehen musste, wodurch uns nicht allein die Kunst selbst grösser und ehrwürdiger erscheint, sondern auch heller und in sich zusammenhangender wird. Es ist keines Menschen Sache, dass er jedes

einzelne Fach derselben gründlich und selbstthätig treibe, wozu das Leben der Menschen viel zu kurz sein würde, wenn auch Jeder zu dem einem Fache so viele Anlagen hätte, als zu dem andern, was doch in der Regel keineswegs der Fall ist. So wählt sich denn Jeder sein besonderes Fach seiner besondern Natur nach. Liegt ihm nun in seiner Wahl irgend ein Fach, was irgend einmal die Kunst förderte, fern, so wird er sich billiger Weise auch nie anmaassen dürfen, über ein solches abzusprechen; im Gegentheile hat er sich der glücklichen Ergebnisse zu erfreuen, die aus einer ihm fern liegenden Richtung menschlicher Thätigkeit auch für ihn und sein Fach hervorgegangen sind. Wenn wir also zugeben, dass die Kanonik nicht für jeden Musiker nothwendig ist, und selbst die Akustik nur von Auserwählten getrieben werden kann, so werden wir doch nie mit denen übereinstimmen, die sie in ihrer Thorheit für völlig unnütz und gar nicht der Erwähnung werth erachten. Hat der Maler, obwohl er selbst nicht Physiker sein kann, dem letzten zu danken, wenn ihm dieser die Farbenlehre bereichert, so hat der Musiker eben so sehr dem Mathematiker und Akustiker zu danken, wenn er ihm Vortheile für seine Kunst bringt.

Es wäre doch nicht übel, wenn jeder angehende Musiker es sich wenigstens zur Pflicht machte, das Instrument eines Monochords einmal zu sehen und sich die Einrichtung desselben von einem erfahrenen Manne erklären zu lassen. Er würde dann begreifen, dass die mathematische Tonlehre ein überaus nothwendiger Theil der Kunst ist, der früher ausgebildet werden musste, wenn wir anders auf den Standpunkt kommen sollten, auf den wir durch den Fleiss unserer Vorfahren und vieler noch jetzt dafür thätigen Männer gekommen sind. Er würde Achtung vor den Kenntnissen gewinnen und schon dadurch sein Inneres erheben, wahrhaft

vermenschlichen, wie wir es von einem Künstler schlechthin zu fordern haben.

Nicht anders verhält es sich mit der Akustik. Ist vorher das jetzt Nothwendigere von einem jungen Manne eifrig erlernt, so wird es ihm ein Segen sein, wenn er sich auch um die Resultate dieser Wissenschaft, so weit es ihm möglich ist, bemüht. Er wird dadurch seine Kunst nur um so höher schätzen lernen und so manches Unerwartete, ja Wunderbare erfahren, das ihn erheben und seine ganze Seele bereichern wird.

Zu diesem Behufe schlagen wir hier folgendes Werk vor, woraus er alle die Männer, die dafür erfolgreich gewirkt haben und zum Theil noch wirken, näher kennen lernen wird:

Akustik mit sorgfältiger Berücksichtigung der neueren Forschungen bearbeitet von Dr. Heinrich Ernst Bindeseil. Potsdam, 1839. Verlag der Horwarth'schen Buchhandlung (J. E. Wille).

§. 7.

Aliquot- oder Nebentöne.

Mit Hilfe dieser Wissenschaft hat der beachtende Verstand, der überall in jeder Kunst mit dem Gefühl in Wechselwirkung tritt, die Aliquot-Töne aufgefunden. Schon längst bemerkte man sie sowohl in den Versuchen mit mehr und minder gespannten, mehr und minder dicken Saiten, als an den verschiedenen Blasinstrumenten, die sämmtlich nur mit Hilfe des Nachdenkens erfunden und verbessert worden waren. Diese Aliquot-Töne haben ihren Namen durch die Theilung einer Saite oder eines Luftstromes durch Pfeifeninstrumente in ihre Verhältnisstheile oder Aliquoten erhalten. Man versteht darunter die Bei- oder Neben-Töne, die

bei dem Anschlagen einer tieftönenden Saite oder eines tiefen Tones der Blasinstrumente neben dem eigentlichen Haupttone hörbar werden. Diese merkwürdigen Erscheinungen werden in jeder Akustik näher behandelt. Uns ist es hier vorzüglich um die Bemerkung zu thun, dass diese Beitöne, je nachdem sie von einer Saite oder von einem Blasinstrumente hervorgebracht werden, von einander abweichen, also verschiedenartig sind. Folglich hat der menschliche Verstand die Aufgabe, über den Gebrauch und Nichtgebrauch derselben in der Tonkunst zu bestimmen, ferner sogar erst ihre Reinheit herzustellen, die nicht überall und nicht gleichmässig vorhanden ist. Und so hat denn die Natur selbst Vieles, was zu unserer Kunst gehört, der Annahme und Nichtannahme unseres wählenden Verstandes überlassen. Endlich haben wir noch zu bemerken, dass diese verschiedenartigen Beitöne auch keine bestimmte Tonreihenfolge geben, welche zu entwerfen und festzusetzen ebenfalls dem ordnenden Verstande überlassen blieb.

E r l ä u t e r u n g e n .

Bevor wir zu einer nähern Auseinandersetzung dieses Gegenstandes, so weit er hieher gehört, übergehen, wollen wir kürzlich noch eines seltsamen, ganz nichtigen Streites gedenken, der sich immer noch von Zeit zu Zeit wichtig macht, ob nämlich Vokal- oder Instrumental-Musik eher gewesen. Es wird dabei Alles darauf ankommen, was man unter Musik versteht. So lange der Mensch vermittels seiner Stimme nur willkürlich, je nachdem er dazu von Schmerz oder Lust angeregt wurde, Naturgefühle austönte, wie es der Zufall gab, so lange war auch der Ausbruch des Tönens keine Musik, keine Kunst, wozu sie erst wurde, als er seine Aufmerksamkeit darauf richtete und darüber nachdachte. Von dieser Zeit an mussten aber auch musikalische

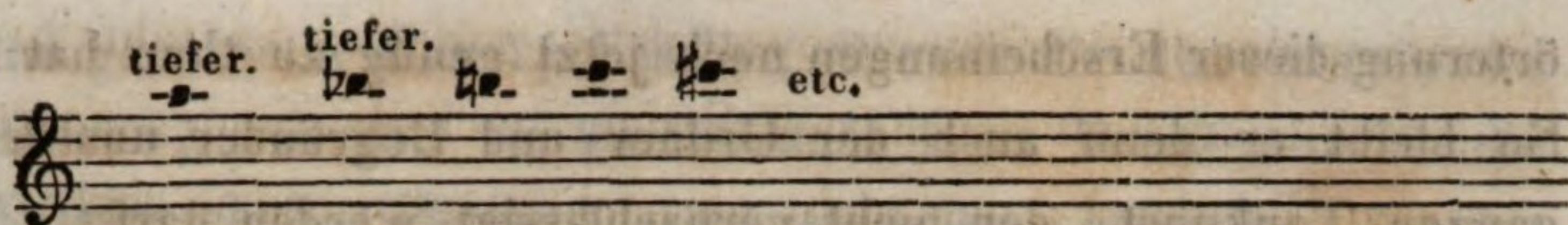
Instrumente erfunden und darauf Versuche gemacht werden. Dies bestätigt uns auch alle Geschichte, die Sage mit eingeschlossen. Beide, Vokal- und Instrumentalmusik, gingen also vom Anbeginn der Kunst neben einander. Konnten doch die nöthigen Messungen der Töne, von denen uns das Alterthum Nachricht gibt, gar nicht anders als an musikalischen Instrumenten versucht werden. Dass aber der Gesang lange Zeit vorherrschte, lag in der Geringfügigkeit der Kunst anfänge, die kaum geeignet sein konnten, die Musik als selbständige Kunst für sich zu gebrauchen. Der Sinn der Worte musste daher um so willkommener sein und ersetzen, was den noch unsichern Klängen abging. Daher mussten auch anfangs Körperbewegungen, als Tanz oder Mimik, das Spiel der Instrumente heben und bedeutend machen. Der noch zu wenig gebildete Mensch verlangt in seinem ganzen Wesen unzerstückelt erregt zu werden; nicht allein das Ohr, sondern auch das Auge soll zugleich befriedigt werden. Kommt noch eine für seinen Standpunkt angemessene Anregung des Verstandes dazu, wie sie die Worte des Gesanges geben, so hat er Alles, was ihm lieb ist, vereint. Und so weit wir auch jetzt vorwärts geschritten sind, so wiederholt sich auch jetzt noch dieselbe Erscheinung unter uns. — Der Genuss liebt das Umfassen, nicht die Zerlegung in einzelne Theile; selbst der sinnliche Geschmack vereint Verschiedenartiges, um zur Sättigung den Reiz zu fügen. Der Verstand allein muss zertheilen, um das Ganze kennen zu lernen und in selbsteigenen Zusammensetzungen Neues zu gewinnen. Daher denn auch die Theiltöne, Aliquot- oder Partial-Töne bemerkt werden mussten, von denen wir eine Uebersicht geben wollen.

Sollen sie in die Erscheinung treten, so muss nicht allein der ganze elastische Tonkörper seine Schwingungen (Oscillationen) machen, sondern einzelne Abtheilungen desselben

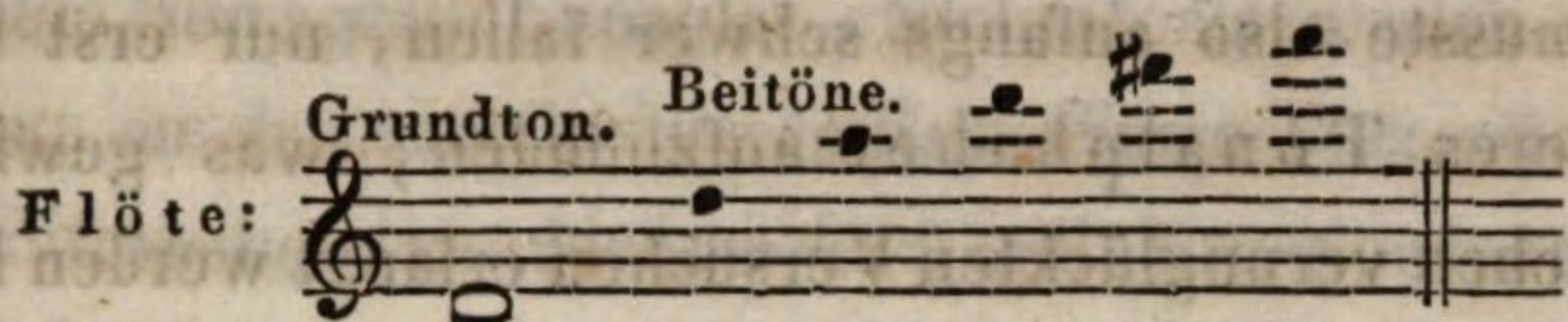
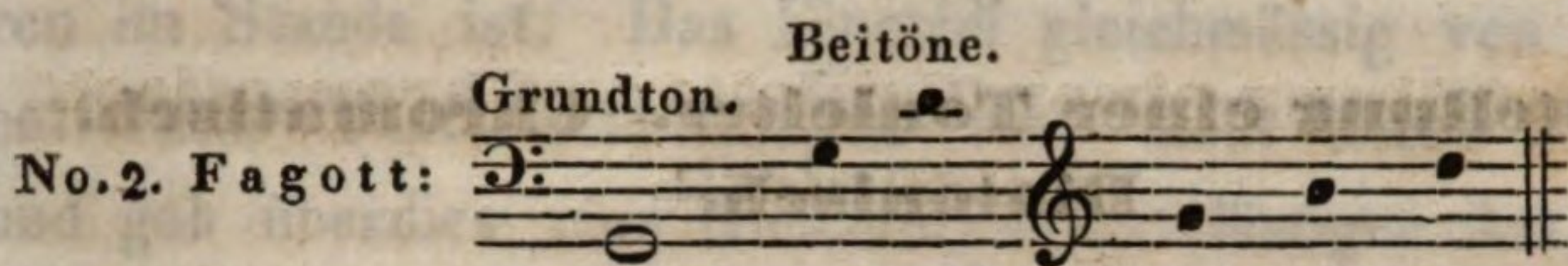
müssen zugleich mit für sich schwingen, in verdoppelter, verdreifachter Schnelligkeit und so fort. In der Regel muss die Hauptschwingung des Tonkörpers natürlich die stärkste sein; die Nebenschwingungen, welche die Nebentöne verursachen, werden verhältnissmässig immer schwächer. Da nun die erste Theilung eines Ganzen die Halbirung ist, eine in zwei gleiche Theile zerlegte Saite aber die Oktave gibt, also denselben Ton nur in einer höheren Ordnung wiederholt, so kann dies blos eine Verdoppelung durchaus nicht störender Art geben. Die anderen Schwingungen sind aber, mit Ausnahme unserer Quinte, grossen Terz und kleinen Septime, meist so schwach, dass sie nicht mehr als eigentliche Töne, sondern nur als Füllungsgeräusch von dem Ohre vernommen werden, das nicht gerade der Untersuchung wegen seine besondere Aufmerksamkeit darauf richtet. Daher kommt es, dass diese meist unvermeidlichen Beitöne keine Unordnung in unsere Musik zu bringen vermögen. Es lassen sich zwar die Nebenschwingungsknoten eines tönenden Körpers künstlich so abdämpfen, dass keine Nebentöne verlaublich werden oder doch nur sehr wenige, z. B. bei den Flageolettönen der Saiten, weshalb diese auch weicher erklingen. — Hat nun irgend ein elastisch-schwingender Körper verschiedene Eintheilungs- und Schwingungsknoten, so müssen ihm auch von andern verschiedene Beitöne eigen sein. Je weniger natürliche Schwingungsknoten, desto weniger Beitöne u. s. w.

An den Saiteninstrumenten gibt man folgende Reihen von Beitönen, die sich zu einem angegebenen tiefen Haupttone mehr oder minder schwächer unterscheiden lassen :





Pfeifen, am zweiten Ende offene, wie Fagott, Flöte, geben folgende Beutöne:



Horn, Trompete etc. haben dieselben. Die Klarinette gibt sie nicht gut und nicht alle an.

Dagegen geben die gedeckten, oder auch am zweiten Ende verschlossenen Pfeifen wieder andere Beutöne:



Metall- und Glasplatten, Stäbe, Glocken, Ringe u. s. w. geben wieder ganz andere Beutöne, welche jedoch meist nur ein verschiedenartiges Gemisch unter einander schallender, ganz unharmonischer Tonähnlichkeiten bilden. — Viele dieser Erscheinungen, selbst an den Blasinstrumenten, sind noch bis heute nicht klar aufgefasst und die Grundursache ist noch nicht gefunden. So konnte man sie auch nicht in früheren Zeiten zur Herstellung einer Tonordnung verwenden. Was man aber später bei noch mangelhafter Erkenntniss der Sache daraus hat schliessen wollen, hat sich nicht bewährt und konnte es nicht. Etwas davon ist uns jedoch vor Allem darum nöthig, damit wir uns nicht über den Grund des musikalischen Naturwesens täuschen lassen und zu viel glauben. Man sieht vielmehr, dass der menschliche Verstand zur Er-

örterung dieser Erscheinungen noch jetzt genug zu thun hat. So bleibt er denn auch der Ordner und Begründer unsrer ganzen Tonkunst, der nicht vernachlässigt werden darf.

§. 8.

**Feststellung einer Tonleiter. Chromatisch.
Diatonisch.**

Es musste also anfangs schwer fallen, nur erst ein angemesseneres Tonalphabet aufzufinden, was gewiss erst nach manchen verunglückten Versuchen erlangt werden konnte. Schon vielfaches Nachdenken gehörte dazu, ehe der Mensch dahin kam, von irgend einem angenommenen Grundtone aus, der ihm frei stand und der höchst wahrscheinlich von der Beschaffenheit oder dem Umfange seiner Stimme nach der Tiefe veranlasst wurde, die Oktave nach der jetzigen Art der Zählung, oder den um die Hälfte verjüngten, durch noch einmal so schnelle Schwingungen hervorgebrachten Ton, für nichts weiter als für den gleichförmigen Schluss und zugleich den wiederholenden Anfang einer neuen, mit der dagewesenen in höheren, aber übrigens ganz entsprechenden Verhältnissen verjüngten Tonreihe anzuerkennen. Erst nach dieser Entdeckung war er im Stande, ein von Seiten des Anfangs und des Endes abgerundetes Alphabet für seine Tonsprache, seine Tonleiter (Skala oder Gamma) zu ordnen.

Durch gleiche Eintheilung dieser Tonreihe bis zur verjüngten Oktave nach unserer Benennung fand er durch Messungen wirklich 12 Tonstufen, die wie Leiterstufen in fast ganz gleicher Entfernung von einander absteigen, sich in der dreizehnten schliessen und wieder erneuern. So war es, wie schon gesagt, bei den Chinesen. Aus 12 Tönen und dem Schlusse des dreizehnten bestand also die erste Tonlei-

ter geordneter Kunst; dieselbe, die wir die chromatische nennen, war es, die zum Grunde lag. Damit war für die Wissenschaft (Theorie) viel gewonnen: aber auch für das Leben, die Ausübung der Kunst (Praxis)? — Es zeigte sich, dass das Leben eine völlige Gleichheit nicht zu bewahren im Stande ist. Das Einerlei gleichmässig von einander entfernter Tonfortschreitungen war nicht leicht zu treffen und gab überdies eine Gleichförmigkeit lästiger Art, welche die frische Bewegung beengte. So sah man sich bald gezwungen, an das zweite wesentliche Hauptstück aller Kunst, wie des Lebens, zu denken und auf Verschiedenheit oder Mannigfaltigkeit schon in den Stufen der Tonleiter zu sinnen. Nach diesem Doppelgesetz der Einheit und Mannigfaltigkeit bildete man sich nun eine diatonische Skala, und zwar so, dass man die anfangs unpraktisch befundenen chromatischen Stufen völlig vermied. — Die Oktaven nach unserer Zählung gaben auch nur Gleichmässiges. Es will aber auch die entgegengesetzte Seite bedacht sein, was sich bereits erprobt hatte. Man sah also zunächst nach der Beachtung unserer Oktave auf die bald herausgehörten, sehr hellen Quintenverhältnisse, welche das erste Verschiedenartige und Fortschreitende für nächste Tonreihen gaben. Da nun der tiefste Ton aller Musik der Chinesen *F* war, so ergaben sich die Quintenreihen *F, c, g, d, a, e, h* etc. Weil man aber die chromatischen Töne ausschloss, konnte man in Nebeneinanderstellung dieser Quinten nur folgende 6- oder vielmehr 5-tönige Skala angemessen finden: *F, G, A, c, d, f*. — Wollte man aber auch nur in die beiden nächsten Quinten ausweichen und eine derselben zum Grundton machen, so brauchte man natürlich für *C* den Ton *e*, und für *G* den Ton *h*. Diese wurden auch noch bei der anfangs geringen Ausweichung am Fleissigsten verwendet. — Daraus entstand nun nach und nach, und nicht eben schnell, die sieben-

? 2. Dofa
mm 7/3 d
Dux 22/2

tönige Skala, wie wir sie bei den Griechen finden: *C, d, e, f, g, a, h*. Dieselbe Tonfolge wurde unter ihnen für jeden Ton beibehalten, der von diesen sieben zum Grundtone gemacht wurde. (Man sehe meine Musikalische Grammatik S. 144 — 148). Der tiefste Ton der Griechen war *A*, dem sie später noch *G* beifügten. — Diese siebentönigen Skalen erhielten sich gleichfalls lange und gingen zu den Christen über, deren anfängliche 8 Kirchentöne, 4 authentische und 4 plagalische, dieselbe Tonordnung verwendeten. (Man sehe m. Musikal. Grammatik S. 146 — 152.)

E r l ä u t e r u n g e n

braucht es hier kaum. Nur einige Bemerkungen. Man sieht, dass die Alten sehr weit davon entfernt waren, den ganzen Umfang aller dem musikalischen Ohre noch vernehmbaren Töne sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe zu erschöpfen: im Gegentheil hielten sie sich in beiden Richtungen sehr mässig. Das kam daher, weil sie jede Tonfolge auch von den Sängern ausführbar wünschen mussten, denn die Musik war lange Zeit keine für sich allein stehende Kunst, sondern in der Regel mit dem Worte vereint. Die Toninstrumente waren aber noch nicht so vollkommen, dass sie das Aeusserste in Tiefe und Höhe erreichen konnten. Dieser geringe Tonumfang blieb sehr lange, bis in die neuere Zeit, die immer mehr dazu gethan hat, so viel, dass ein Weitergehen in ein bloßes Sausen oder Schwirren sich verwandeln würde. Auch unserer Tonvermehrung wird von der Natur eine Grenze gesetzt, die wohl der Verstand in seinen Berechnungen überschreiten kann, nicht die Praxis, die sie widerlich finden würde. — Wir könnten hier auch noch Gelegenheit nehmen, etwas von den Viertelstönen der Griechen beizubringen. Sie sind uns jedoch so wenig brauchbar, höchstens in einigen ziehenden Uebergängen, dass hier

** Das Gefühl*

wenigstens die bloße Erwähnung genügt. — Viel wichtiger ist uns die Bemerkung, dass die älteste Tonleiter gar keine siebente Stufe nach unserem Ausdrücke nöthig hatte; die sogenannten griechischen Tonleitern fanden hingegen keine sogenannte grosse Septime (Ausdrücke, die wir sogleich erklären werden), nothwendig, was auch von den Kirchentonarten beibehalten wurde, und wahrhaftig nicht zu ihrem Nachtheil. Es ist dies ein Umstand, auf den wir zurückkommen müssen; er wird uns manchen Aufschluss geben, Einiges besser ordnen und Anderes, was neuerdings hat geltend gemacht werden sollen, widerlegen helfen.

§. 9.

Eintheilungsnamen der Siebentonleiter, ihre verschiedenen Oktaven und der Bezeichnung derselben. Normaltonleiter.

Für diese Siebentonleiter brauchte man Eintheilungsnamen. Nichts lag näher als die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 (also lateinisch Prima, nämlich chorda, Saite, Ton, Tonstufe, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava), oder die Reihenfolge des Buchstabenalphabets: *A, B, C, D, E, F, G, a*. (Für *B* ist *H* üblich geworden). Zur Unterscheidung der verschiedenen Oktaven nannte man nach und nach (wir wissen, dass die Alten weder so tief noch so hoch als wir gingen) unsere tiefsten Töne Contratöne, dann die grosse Oktave, mit grossen Buchstaben bezeichnet, die kleine, die ein-, zwei-, drei- und viergestrichne, mit eben so vielen Querstrichelchen über jedem kleinen Buchstaben der besondern Oktave. — Man war also auf gutem Wege: aber man hielt weder an den Buchstaben noch an den Zahlen fest, und wählte dafür höchst unbestimmte Zeichen, die man Neumen nannte, welche, sehr verschiedenartig und fast überall anders, bis in das

zwölfte Jahrhundert ihr Wesen trieben, ja noch viel länger, wenigstens zum Theil, spukten. Die Solmisation, die seit dem Beginn des zehnten Jahrhunderts eingeführt wurde, durchaus keine Erfindung Guido's von Arezzo, nicht einmal mit Sicherheit der Italiener ist *), machte die Sache nicht besser, sondern wurde mit der Mutation wirklich ein Kreuz der geplagten Sängerknaben, bis sie Matheson mit derber Geisel endlich aus Teutschland verbannte. Im 12. Jahrhundert wurde unsere Notenschrift erfunden und setzte sich nach mancherlei Verbesserungen neben den lange noch fortbestehenden Tabulaturen endlich fest. Seit der Herrschaft unserer Notenschrift machte die Tonkunst wahrhaft reissende Fortschritte nach vielen Seiten hin. Seitdem kam die Liebe zur Ausübung der Musik auch immer mehr unter das Volk, das eine besondere Neigung zur sogenannt jonischen Tonleiter fasste, als der hellsten und freundlichsten. Dadurch setzte sich die grosse Septime (später davon) immer fester und C wurde zur Normaltonleiter erwählt. Man nennt sie wohl auch sonderbar genug die natürliche. Es ist aber eine so natürlich als die andere, denn alle sind ein Erzeugniss des menschlichen Denkens, das auf ein besonderes Gefühl sich eben sowohl, als auf einen besondern Grund stützt.

E r l ä u t e r u n g e n .

Im ersten Theile meiner musikalischen Grammatik ist für Anfänger die Lehre von der Notation ausführlich abgehandelt worden. Man wird dort (S. 34 u. 35) auch eine Uebersicht der Unterscheidung der verschiedenen Oktavenreihen mit den oben angegebenen Namen und zugleich mit

*) Siehe meine Abhandlung über Guido von Arezzo in der allgemeinen musikalischen Zeitung 1841 S. 453.

unsern Noten finden. Wir wünschen überhaupt, es möge zuvor die Grammatik als erster Lehrgang benutzt und die Harmonielehre als der zweite angesehen werden. Glaubten wir nun auch den geschichtlichen Gang der Notation eines genaueren Zusammenhanges wegen hier nicht ganz übergehen zu dürfen, so sind wir doch auch gewiss, dass hier eben nur obige Andeutungen im Grossen und keine näheren Auseinandersetzungen für eine hinlänglich klare Einsicht in die Sache nöthig sind. Würde aber dadurch die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber etwas mehr, als es bisher der Fall zu sein scheint, auf das Geschichtliche ihrer Kunst gelenkt, würde es uns überaus freuen, um des Nutzens willen, der sich bald genug zeigen würde. Das Vermengen der verschiedenen Lehrzweige ist aber ein jetzt so sehr eingeriessener Fehler, dass wir uns hüten wollen, das Nachtheilige desselben vermehren zu helfen, so anziehend uns auch selbst eine nähere Erörterung obiger Gegenstände wäre. Nur ein einziges Beispiel alter Neumen mag hier Platz finden, um wenigstens einen Begriff von der mittelalterlichen schwachen Notationsart zu geben, weil es immerhin noch Viele gibt, die aus völliger Unkenntniss des früher Gebräuchlichen unsere treffliche Notationsweise lange nicht genug in Ehren halten. (Siehe die lithographirte Beilage.)

Wie weit schon die noch unvollkommene Kirchennotation, wie sie sich in den katholischen Messbüchern und andern findet, über die unsicheren Neumen hervorragt, leuchtet von selbst ein. Die Mansuraltonschrift hat sich aber in der Folge so sehr abgerundet, dass wohl schwerlich ein neuerer Versuch, eine noch leichter scheinende, allerdings mögliche Notation einzuführen, an der Tüchtigkeit der jetzt allgemein verbreiteten scheitern wird. Weder der neue Versuch von *Emanuele Gambale*, welcher von *F. A. Häser* aus dem Italienischen übersetzt worden ist: „Die musikali-

sche Reform.“ Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 1841. —, noch die neue Vereinfachung unserer Notenschlüssel: „Das System der Musikschlüssel auf die einfachsten Grundsätze zurückgeführt. Von *Joseph Lenz*. Wien, bei Diabelli. 1842 — werden durchgreifen, da der Grund einer Veränderung nicht dringend genug ist, wenn auch noch weniger dagegen einzuwenden wäre, als es wirklich der Fall ist. — Eine ganz vorzügliche Wichtigkeit für die Aenderung unserer Musik muss der vorherrschenden Einführung der grossen Septime zugeschrieben werden, auf welche wir der Folge wegen hauptsächlich aufmerksam machen.

§. 10.

Doppelseitigkeit in Erhebungen u. Senkungen. Erhebungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen.

Für eine Empfindungssprache braucht man nothwendig zweierlei Hauptausdrücke, den der Freude und des Schmerzes, der Erhebung und der Versenkung. Diese beiden Hauptseiten des Gefühls machen natürlich viele Abstufungen und Grade der Steigerung und der Beruhigung erforderlich. Was nach Oben führt, verstärkt die Thätigkeit, macht schnellere Schwingungen; was nach Unten führt, besänftigt die Anregung in langsameren Schwingungen, senkt sich zur Ruhe. Man führte also bei festgehaltener Siebentonleiter der Normalskala Erhebungs- und Senkungszeichen der 7 Haupttöne ein, bezeibhnete die ersten mit $\sharp$ und die andern mit b , wodurch man von Neuem die alte zwölfstufige oder chromatische Tonleiter dieser unterordnete und zum Besten einer auf jedem Tone begonnenen, mit der Normaltonleiter völlig gleichmässigen Skala verwendete, ohne dabei die Stellung oder den stufenmässigen Fortschritt der Töne auf dem Notenplane zu verändern (Notensystem und

Schlüssel setzen wir als bekannt voraus). Man erhielt also zu den 7 Normaltönen 7 chromatisch erhöhte (von *Cis* bis zu [*His*) [und eben so viel chromatisch erniedrigte (von *Ces* bis zu *B*), ohne die Namen der 7 Haupttöne ausser mit angehangenen Sylben zu verändern, was zur bequemeren Uebersicht von Bedeutung war. Um nun auf beiden Seiten mit Freiheit und Bestimmtheit sich nach jedesmaligem Bedürfniss bald höher aufschwingen, bald tiefer versenken zu können, machte sich noch ein drittes vermittelndes Zeichen nothwendig, das Bquadrat oder Widderrufungszeichen $\natural$. — Hatte nun auch der herrschende Geschmack jene alten verschiedenartigen Siebentonleitern verworfen oder nach und nach antiquirt, so war es doch darum noch keineswegs nothwendig, sie für alle Fälle aus der Kunst zu verbannen. Die angegebenen Zeichen machten ihre Beibehaltung vollkommen möglich, und ihre vielerprobte Wirksamkeit musste sie rathsam machen, so dass wir noch jetzt diesen alten Tonleitern alle Aufmerksamkeit schuldig sind. — Mit Vergnügen bemerkte man ferner, dass jene schon im Alterthum erkannten Quintensteigerungen und Senkungen, durch welche die Alten auf ihre diatonische Skala gekommen waren, ganz natürlich auch die steigende und fallende Reihenfolge der Kreuz- und B-Zeichen in schönster Ordnung wiedergab. Die Quintenverhältnisse konnten also an Werth und Beachtung nichts verlieren, vielmehr gewinnen. Die steigenden Fortschreitungen von *C* in *G*, *D* etc. und die fallenden von *C* in *F*, *B* etc. setzen wir als bekannt voraus und bemerken nur, dass die ersten für Erhebungen irgend eines Gefühls, die zweiten für tiefere Versenkungen anzuwenden sind.

E r l ä u t e r u n g e n .

In dem ganzen Musiksystem, wie fast in Allem, was des Menschen Doppelnatur schafft, macht sich ein bedeutender Dualismus geltend, der hier zum ersten Male recht stark in die Augen fällt, wie er sich oft genug noch bemerkbar machen wird. Mag auch immerhin in jedem einzelnen Falle eine Seite von beiden die vorherrschende sein, so kann sie doch auch nie völlig der Einwirkung der andern sich entäussern; ja sie soll es nicht einmal, weil dadurch nichts weiter, als eine hässliche Ertödtung des Menschlichen, also ein Verderben unseres ganzen Wesens erzielt werden würde. Eben so wenig als der Mensch ganz Sinnlichkeit sein kann, ohne sich selbst zu entwürdigen, eben so wenig vermag er es, ganz Geist zu sein, ohne sich in's Wesenlose zu verlieren. Aus diesem Grunde kann denn freilich auch weder eine beständige Erhebung noch eine fortlaufende Versenkung gut oder wünschenswerth sein: vielmehr haben sich beide aus dem Mittelpunkte einer Grundstellung heraus dynamisch zu durchdringen. Damit dies möglich werde, muss überall noch ein Drittes, als ein Vermittelndes jener beiden Hauptrichtungen, dazu treten, was dem Leben sein Recht bewahrt, damit es nicht zu weit über seinen natürlichen Kreis des Wirkens hinaustreibe, wo alles ohne Zusammenhalten beider Seiten des Lebens in Unhaltbares, Nebelhaftes und Fantastisches zerfließt. Auch dieses Dritte, Vermittelnde, werden wir noch oft bemerken und als ein Nothwendiges anerkennen, nicht allein zur Bewahrung des erwünscht Manigfaltigen, des anständigen Wechsels und der freien Bewegung in dem verliehenen Bereiche unserer Doppelnatur, sondern auch sogar zur kräftigen Umsetzung von der einen Seite in die entgegengesetzt andere, was wir sogleich deutlich sehen werden.

§. 11.

Doppelversetzungszeichen. Daraus hervorgehende Enharmonik.

Wollte man die Reihe der Kreuze und Been noch einmal durchlaufen, so erhielten wir natürlich Doppelkreuze und Doppelbeen, deren zweites eben so viel erhöht und erniedrigt, als das erste Versetzungszeichen. Das Doppelkreuz hat seinen Namen von der Wirkung, nicht von der Gestalt, die vielmehr einfach ist: $\times$. Das doppelte bb soll nicht mit einem etwas grösseren b geschrieben werden, weil dadurch leicht Unordnung entsteht. Wir haben zuweilen mitten im Laufe eines Tonstücks es nöthig, um der Rechtschreibung und des klaren Zusammenhanges willen dergleichen Doppelvorzeichnungen anzuwenden. Dagegen gebrauchen wir sie nicht als Hauptvorzeichnungen zum Anfange eines Tonstücks, weil dadurch ganz unnütze Schwierigkeiten herbeigeführt würden. Um diese zu vermeiden, nimmt man die enharmonischen Verwechselungen zu Hilfe, wo z. B. *Cis* in *Des*, *Dis* in *Es*, *Gis* in *As* u. s. f. umgewandelt wird. Man gebraucht also die Enharmonik unserer jetzigen Musik zunächst für ein erleichterndes Treffen der Tonverhältnisse, für ein leichteres Notenlesen; dann aber auch zum schnellen und dennoch sicher geregelten Ueberspringen aus der Erhöhungs- in die Erniedrigungs-Reihe und umgekehrt, was bei schnell veränderten Situationen oft von der vortheilhaftesten Wirkung ist. Unsere Enharmonik ist also nicht bloß eine treffliche Vermittlerin der Extreme beider Versetzungsreihen, sondern eine am rechten Orte sehr lebenswürdige Verschmelzerin der Erhebungs- und Senkungsseite unserer Kreuz- und B-Tonarten.

E r l ä u t e r u n g.

Unsere Enharmonik, die *ais* in *b*, oder *b* in *ais* verwandelt u. s. f., jenachdem wir aus den Kreuzvorzeichnungen in die entgegengesetzten schnell übergehen wollen, oder umgekehrt, ist eine ganz andere, als die Enharmonik der alten Griechen. Die letzte ist aber völlig geschichtlich, da wir sie in unserer Musik gar nicht verwenden können. Es wäre demnach ungehörig, sie hier erklären zu wollen.

§. 12.

Intervalle, leitereigene und leiterfremde. Unterscheidungsnamen derselben. Grosser und kleiner Halbton.

Nachdem man nun auf die im Mittelalter höchst beliebt gewordene Siebentonleiter, eben um dieser Bevorzugung willen, das Alphabet unserer Tonsprache gebaut oder vielmehr verändert hatte, nämlich auf die Tonfolge *C, d, e, f, g, a, h* — wurde diese Tonreihe als massgebend und als Vorbild für alle übrigen dieser Gattung betrachtet. Sie wurde *Normaltonleiter*, weil nach der zufälligen Einrichtung der Tasteninstrumente lauter Untertasten und überhaupt gar keine Vorzeichnung für sie nöthig war. Ihre Töne nannte man später *leitereigene* und die übrigen *leiterfremde*, die man zu Uebergängen in andere Tonarten und zu Ausmalungen und Schattirungen gebrauchte, weshalb sie *chromatische*, d. i. malende, färbende heissen. Die Verwendung dieser leiterfremden Töne nach ihrer doppelten Versetzungsmöglichkeit durch Erhöhungen und Erniedrigungen machte es daher schlechthin nothwendig, die leitereigenen und leiterfremden Tonstufen durch Nebenausdrücke gehörig zu unterscheiden. Man nannte daher die leitereigenen Tonstufen (Intervalla) *grosse*, und zur Hervorhebung die *Prime, Quarte, Quinte*

und Oktave auch reine. Die chromatisch durch ein Erniedrigungszeichen um einen sogenannten Halbton verkleinerten heissen kleine, und die um einen leiterfremden Halbton erhöhten Tonstufen oder Intervalle übermässige, denen man später noch die verminderten zugesellte. — Dabei pflegte man einen Unterschied zwischen einem kleinen und grossen Halbton zu machen. — Gewöhnlich zählt man die Tonverhältnisse nach Oben; man kann sie aber auch nach Unten zählen, in welchem Falle jedoch immer das Wort Unter oder Sub dazugesetzt werden muss, also Untersekunde, Unterterz u. s. w.

E r l ä u t e r u n g .

Wollen wir den mindestens etwas unbequemen Ausdruck eines Halbtones, der jedoch kaum mehr zu umgehen ist, wenn man dafür nicht lieber das Wort „chromatischer Ton“, was wir vorschlagen, gebrauchen will, übersehen, so wäre das Alles recht gut und leicht verständlich, hätte man nur so schlicht, wie wir es angegeben haben, jener Ausdrücke sich folgerecht bedient. Das that man jedoch nicht, verwendete vielmehr verschiedene Ausdrücke für eine und dieselbe Sache, auch solche, die nicht passlich waren oder die zweierlei verschiedene Verhältnisse mit einem Worte bezeichneten. Dadurch musste diese im Grunde so schlichte Lehre nicht nur unbestimmt und mangelhaft werden, sondern auch Streit erregen, der noch nicht schweigt. Wir sehen uns daher genöthigt, diese Lehre noch einmal vorzutragen, ob wir sie gleich bereits in der musikalischen Grammatik durchgingen, um vielleicht das Mangelhafte derselben, das nur im verfehlten Ausdrucke liegt, zu beseitigen.

Hoffentlich wird uns Jeder folgende Grundsätze zugestehen: Jedes wissenschaftliche Wort muss eine genau bestimmte Sache bezeichnen, nicht aber eines zwei verschie-

dene. Ferner: Jeder Ausdruck muss passend sein. — Nach diesen Voraussetzungen bestimmen wir nun so:

Alle leitereigenen Intervalle des oben angegebenen Verhältnisses, also einer Tonfolge wie *C, d, e, f, g, a, h, c* — heissen *grosse*.

Alle durch ein Erniedrigungszeichen um einen chromatischen Ton vertiefte heissen *kleine*, aber keinesweges *falsche*, was schon oft gerügt worden ist und nicht mit Unrecht.

Sollte sich einmal ein zufällig doppelt erniedrigtes Intervall finden, heisse es *doppelt klein*.

Alle wesentlich diatonischen Verhältnisse, welche durch ein Erhöhungszeichen um einen chromatischen Ton vergrößert werden, heissen *übermässige* Intervalle.

Vermindert sollte man nur solche Verhältnisse nennen, deren um einen chromatischen Ton erhöhte, also übermässige Prime mit einem kleinen Intervalle oder mit einigen zusammentrifft. — Bis jetzt steht aber vorzüglich diese Bestimmung noch so wenig fest, dass sie geradehin eine neue genannt werden darf. Denn selbst diejenigen, die mit überaus grosser Heftigkeit gegen den hergebracht zweiten Namen der kleinen Intervalle geeifert haben und sie schlechterdings nicht mit dem Ausdrucke „falsche Intervalle“ belegt wissen wollen, haben sich doch stets eine andere Inkonsequenz zu Schulden kommen lassen, indem sie den kleinen Intervallen noch den zweiten Namen der verminderten beigelegt oder ihn als als gültig beibehalten haben. Aber wozu das? Ist es nicht mit einem bestimmt bezeichnenden Ausdrucke genug? Ein zweiter für dieselbe Sache ist nicht allein ganz überflüssig und beschwert das Gedächtniss ohne alle Nöthigung, sondern er wirft auch zweierlei Verhältnisse sehr verschiedener Art so zusammen, dass der Begriff unsicher wird und das oben bezeichnete Verhältniss, das Alle doch auch vermindert nennen, gar keinen besondern Unter-

scheidungsnamen für sich behauptet. Ist dies nicht aber ein Nachtheil, der jedem Unbefangenen klar in die Augen fällt? So solle man denn auch diesen Unterschied als einen Gewinn für fest gesicherte Bestimmtheit, die im Wissenschaftlichen schlechthin noth ist, festhalten und ihm zur allgemeinen Annahme verhelfen, es wäre denn, man wüsste etwas gründlich Besseres zur einfach klaren Bezeichnung genauer Unterscheidung der Intervallenverhältnisse, was jedoch bis jetzt wenigstens nicht im Entferntesten dagewesen ist. Wir bitten also, die Sache in genaue Ueberlegung zu ziehen, nicht aus Starrsinn bei dem nicht folgerichtig Hergebrachten stehen zu bleiben, sondern sich für verpflichtet zu halten, entweder die hier gegebenen Unterscheidungen anzunehmen, oder zum Besten der Wissenschaft noch bestimmtere und einfachere an deren Stelle zu setzen, was uns jedoch kaum denkbar scheint.

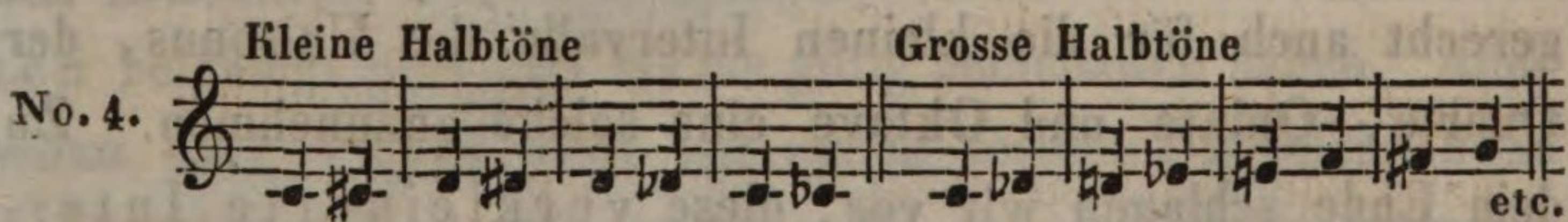
Will man von den grossen Intervallen den Grundton oder Unisonus, der kein Intervall sein kann, wie wir sogleich sehen werden, die Quarte, Quinte und Oktave reine Intervalle nennen, so wäre dies nur eine Unterabtheilung der grossen Intervalle, keine Hauptabtheilung, die nur so lange einen Grund hat, so lange man vollkommene und unvollkommene Konsonanzen unterscheiden will, wovon in der Folge zu handeln ist. Nimmt man aber diese Unterabtheilung als zweckmässig noch weiter an, so hätte man folgerrecht auch für die kleinen Intervalle des Unisonus, der Quarte, Quinte und Oktave eine solche anzunehmen. Zu dem Ende schlagen wir vor, diese verkleinerte Intervalle zu nennen, um gleichfalls im Worte eine Unterbezeichnung zu haben, die etwas Genaues ausdrückt, was der ersten Unterabtheilung entspricht.

Einer Eintheilung in natürliche und künstliche Intervalle können wir gar nicht beistimmen, da im Grunde

alle Intervalle künstliche, d. i. von der Kunst des Menschen geordnete und festgestellte sind. Wollte man eine ähnliche Eintheilung, so würde leitereigen und leiterfremd im Ganzen sich besser schicken.

Ueber das Wort Intervall sind wir schon längst hinlänglich belehrt. Allerdings bezeichnet der Ausdruck eigentlich den grössern oder kleinern Zwischenraum zwischen zwei verschiedenen Tönen, so dass die beiden Töne nur die Grenzpunkte des Zwischenraumes sind, allein wir verstehen darunter die beiden Töne selbst, oder das Verhältniss eines zweiten Tones gegen einen andern, von welchem aus gezählt oder die Entfernung gemessen wird. Dass nun in diesem Sinne der Unisonus oder die reine Prime kein Intervall sein kann, weil gleiche Tonhöhe, folglich kein Tonraum zwischen beiden Gleichheitsklängen Statt findet, ist klar.

Die sogenannten Halbtöne (Semitonia) werden in grosse und kleine halbe Töne getheilt. Diese Eintheilung bezieht sich in der Intervallenlehre auf unseren Notenplan. Steht nämlich der durch ein Versetzungszeichen ($\sharp$ oder $\flat$) chromatisch veränderte Ton auf derselben Linie oder in demselben Zwischenraume, so heisst er ein kleiner Halbton. Steht er dagegen auf der nächsten Stufe des Notenplanes und leitet er also seinen Namen von dem Namen einer zweiten Tonstufe des Liniensystems ab, so heisst er ein grosser. Also:



Man darf aber diese hier ganz richtige Eintheilung nicht auf den kleinen Unterschied verschiedener Höhe und Tiefe dieser chromatischen Töne beziehen, nicht darauf, wie man sie z. B. auf Violinen in's Leben klingen lassen kann. In diesem Falle wird oft z. B. *cis* schärfer und etwas höher

genommen als *des*, weil das erste herauf nach *d* zieht, das *des* aber herunter nach *c* sich neigt, weshalb es sich denn auch näher an *c* anschmiegt. Diese Schattirung der Halbtöne ist etwas ganz Anderes. Sie beruht auf der berechnenden Eintheilung eines Tones in 9 Commata, wo dann dem aufsteigenden Halbton 5, dem absteigenden 4 solcher Tontheile zugemessen werden.

Zu besserer Uebersicht stehe noch eine Tabelle der Intervalle nach obigen Auseinandersetzungen.

Primen.			Sekunden.			
Unisonus						
	(reine)	kleine	übermässige	grosse	kleine übermässige	
No: 5.						
Terzen.			Quarten.			
	grosse	kleine	übermässige	verminderte	grosse (nicht kl.) oder reine	kleine (verklein.)
Quinten.			Sexten.			
	übermässige (nicht grosse)	grosse (oder reine)	kleine (ver- kleinerte) nicht falsche noch vermin- derte	übermässige	grosse	kleine
Septimen.						
	übermässige	verminderte	grosse	kleine	verminderte	
Oktaven.						
	grosse (reine)	kleine (verkleinerte)	übermässige.			

Papierene Intervalle lassen sich noch manche schreiben, sind aber nicht nöthig.

In verschiedenen Fällen geht man über die Oktave hinaus und braucht noch None, Decime, auch wohl Undecime, Duodecime und Terzdecime. Die None hat aber dieselben Verhältnisse, wie die Sekunde etc., so dass eine weitere Angabe hier überflüssig sein würde.

Im Allgemeinen merke man vom Wesen der verschiedenen Intervalle:

Die grossen haben etwas Charakterentschiedenes, Bestimmtes, Helles, Frohes, aber auch in manchen Verbindungen etwas Hartes und Scharfes. Die kleinen sind weich, sehnsüchtig, schmiegsam. Die übermässigen sind, wie sie heissen, drängend nach Oben, heftig, unruhig. Die verminderten verschmelzen das Wesen der kleinen und übermässigen, werden daher leicht veränderlich.

§. 13.

Umkehrung der Intervalle, Quinten- und Quarten-Zirkel.

Das eben erwähnte Zählen der Tonstufen auch nach Unten bringt natürlich die Intervalle in ein umgekehrtes Verhältniss, oder es erzeugt die Umkehrung der Intervalle. Man braucht nur die nach Oben gezählten Intervalle gegen einen festgehaltenen Grundton eine Oktave tiefer zu legen, oder den Grundton einmal eine Oktave höher zu stellen, das andere Mal ihn auf seiner ersten Stelle stehen zu lassen, so ist die Umkehrung fertig. Zählen wir z. B. die mit bloßen Punkten angegebenen Intervalle einmal von der Prime aufwärts, das andere Mal von der Oktave abwärts, so haben wir die Umkehrungsverhältnisse, als:

No. 6.

8.	7 kl.	6 kl.	5 rein	4 rein	3 kl.	2 kl.	Unisonus
1.	2 gr.	3 gr.	4 rein	5 rein	6 gr.	7 gr.	8 rein

Dasselbe Verhältniss der Intervalle muss hervorgehen, wenn wir auch die untersten Töne, hier die mit Punkten bezeichneten, gegen das obere *C* als Grundtöne ansehen wollen. Wir sehen, dass diejenigen grossen Intervalle, die ihrer harmonischen Geltung wegen den Vorzug erhielten, als reine ausgezeichnet zu werden, auch in der Umkehrung rein bleiben, die grossen hingegen in kleine, und die kleinen in grosse verkehrt werden. Wollten wir die ganze Intervallentabelle wiederholen, so würde sich eben so klar vor Augen stellen, dass die übermässigen in verminderte, und die verminderten in übermässige umgewandelt würden. (In der mus. Gramm. steht eine solche Tabelle S. 192). Mit blossen Zahlen ausgedrückt gibt dies folgende Formel:

8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Sie wird gewiss nun von Jedem so leicht zu fassen sein, dass man kaum begreift, wie es möglich war, sie in neuester Zeit für eine Zauberformel zu erklären, da man vielmehr ihre Einfachheit und Genauigkeit gebührend hätte anerkennen sollen. Oder wollte man wohl dem Musiker allein das traurige Vorrecht aufdrängen, seine Kunst nicht von allen Seiten zu erfassen, nicht auch verständig zu durchschauen, während man es in allen andern Disciplinen für eine ehrende Nothwendigkeit erklärt? Für den Musikanten mag eine mechanische Bildung hinlänglich sein: der Musiker hingegen hat mehr von sich zu halten und zu fordern.

Uebrigens sieht man von selbst, dass der Quintenzirkel nach Oben dem Quartenzirkel nach Unten, und der Quartenzirkel nach Oben dem Quintenzirkel nach Unten völlig gleich ist.

§. 14.

Quintenzirkel nach Oben und Unten. Transponiren.

Der Quintenzirkel nach Oben, oder nach der Seite der Erhebung von der angenommenen Normaltonleiter aus, die in jedem neuen Quintenaufschwunge ganz übereinstimmend mit ihr wieder herzustellen ist, gewährt uns in dieser gleichmässigen Nachbildung mit vollkommener Folgerichtigkeit den schönsten Zusammenhang unserer Tonarten, in denen sich mit jeder neuen Quintensteigerung ein $\sharp$ mehr zeigt. Wir gelangen bekanntlich aus *C* nach *G* (mit dem ersten Kreuze *fis*), aus *G* nach *D* (mit dem zum ersten hinzugefügten Kreuze *cis*) u. s. f., wie wir es in unserer musikal. Grammatik S. 127 erläutert und S. 129 eine tabellarische Uebersicht gegeben haben. — Gehen wir von dem Normaltone *C* aus nach Unten, oder nach der Seite der Senkung, so erhalten wir durch denselben Quintenzirkel nach Unten, welcher dasselbe ist mit dem Quartenzirkel nach Oben, gerade die gleiche Ordnung der Aufeinanderfolge der Erniedrigungszeichen und der Tonarten entgegengesetzter Richtung. Vergl. die Grammatik S. 151. — Da alle diese Tonarten in ihren Verhältnissen sich völlig gleich sind bis auf den höheren oder tieferen Grundton, so müssen sie sich auch nothwendig in der Unterabtheilung der §. 12 angegebenen Intervalle und der Umkehrung derselben (§. 13) gleich sein. Man hat sich also auf jedem der verschiedenen Grundtöne, dem Ausgangspunkte jeder erhobenen oder versenkten Tonleiter, diese Verhältnisse genau bekannt zu machen, was keine Schwierigkeit haben kann. Man versetze (transponire) daher diese Verhältnisse am Pianoforte und schriftlich nach der Quintenreihenfolge in die übrigen Tonarten, welche, ihrer völligen Gleichheitverhältnisse wegen, natürlich zu einem

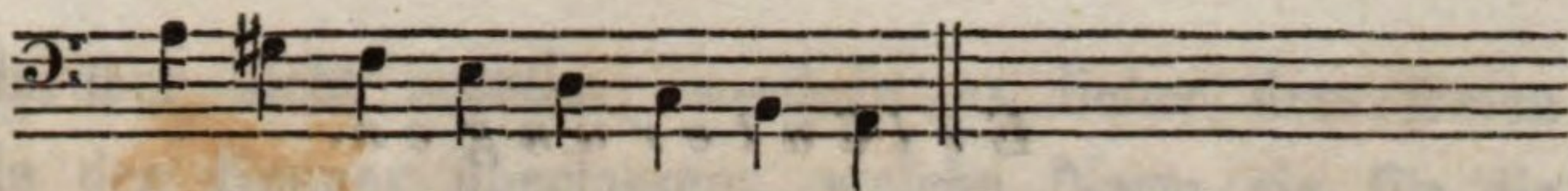
und demselben Tongeschlechte gehören müssen. Dieses Tongeschlecht heisst das harte oder Dur (vom lateinischen *durus*).

§. 15.

Dur u. Moll. Molltonleiter und Verschiedenheit derseben. Leiteton.

Da die Durtonarten, auf welcher Stufe sie auch beginnen, sämmtlich den Zustand einer innern Befriedigung, Festigkeit und Freude ausdrücken, so brauchte man für den Zustand der Sehnsucht nach einer höheren Vollkommenheit und für den Ausdruck des Schmerzes noch eine zweite, diesem Zustande entsprechende Tonleiter, welche man die weiche nannte, lateinisch *mollis*. Für Dur gebrauchte man auch den Ausdruck *major* (grösser) und für Moll *minor* (kleiner), welche zweite Benennungsart Italiener, Franzosen und Engländer beibehalten haben, was darum geschah, weil sich die Molltonleiter am Meisten durch ihre kleine Terz von Dur unterscheidet. — Um dieser kleinen Terz, als des Hauptintervalls willen nahm man auch, nachdem *C* als Normalton für Dur festgesetzt worden war, *A* als Normalton für Moll und gab ihm dieselbe Vorzeichnung wie *C* dur, das heisst keine. Nach dieser Einrichtung hätte nun folgerecht die Tonleiter von *A* moll sich so gestalten sollen: *A, h, c, d, e, f, g, a*. Wir wissen, dass diese 7 Töne lange Zeit in unveränderter Folge die wesentlich diatonischen waren, man mochte einen oder den andern von ihnen zum Grundtone wählen. Wir wissen aber auch, dass die grosse Septime, die früher durchaus nicht nothwendig gewesen war, unter dem Volke im Mittelalter sich so beliebt gemacht hatte, dass man, an sie gewöhnt, sie nun verlangte. Sie war Sprachgebrauch geworden aus Vorliebe zur Gleichförmigkeit aller Tonarten nach dem Vorbilde der sogenannten

No. 8.



Dabei hätte man jedoch die melodische Ordnung von der verschieden harmonischen besser scheiden sollen. Im Grunde soll hier der Melodie etwas zum Gesetz gemacht werden, was der Harmonie wegen beliebt wurde. In schnellen Gängen ist und bleibt diese letzte Annahme für die Melodie schwerfällig, lästig und sogar unnütz, ja nachtheilig, so dass sie als unverbrüchliche Nothwendigkeit nicht bestehen kann. Hoffentlich wird man fortfahren, den Herabgang nach der Vorzeichnung der Mollskalen, am Vorzüglichsten in Schnellgängen, zu nehmen, im Uebrigen aber praktisch alle drei Formen anzuwenden, jenachdem es der Ausdruck erheischt, den man darzulegen hat. Ist doch der Karakter des Sehnüchtigen an sich nicht so bestimmt, dass er sich nicht im Wandelbaren gefallen sollte. Darum scheint mir immerhin die dreifache Bildung der Mollskala sogar für das Melodische, noch mehr für das Harmonische von grosser Bedeutung, wie wir später sehen werden.

Die Dur- und Moll-Tonarten, die sich in der Vorzeichnung gleich sind, heissen vorzugsweise **Paralleltonarten**.

Die Reihenfolge der Mollskalen ordnet sich übrigens natürlich nach der Seite der Erhebung ebenfalls nicht anders als durch den aufsteigenden Quintenzirkel, und nach der Senkungsseite durch den Unterquintenzirkel. Also

E. H. Fis. Cis (Des). Gis (As). Dis.

A.

D. G. C. F. B. Es

(enharmonische Verwechselung für *Dis*).

aber darüber nicht rechten, sondern es lieber dem freien Urtheile der Kenner überlassen, welche Norm sie für die vorzüglichere halten, sobald von einer diatonischen Tonleiter die Rede ist, die nach unserer Ueberzeugung nicht eine doppelte sein darf, wenn der Begriff nicht abermals doppelsinnig gemacht werden soll. Dass sie hingegen praktisch verschieden verwendet werden können, beweist nichts gegen unsere Annahme, denn sonst würde auch eine Durleiter ohne grosse Septime zugelassen werden müssen, da sich wirklich so harmonisirte Tonschlüsse in Dur vorfinden. Es beruht dies auf freien Vermischungen des diatonischen und chromatischen Elementes.

Dass man mehr als 12 Tonarten jedes Geschlechts bekommt, wenn man die enharmonischen Verwechselungen mitnimmt, z. B. *Cis* und *Des*, *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As*, sieht man leicht. Nur gehe man darin nicht zu weit, wenn man sich nicht unnütz abmühen will. Es ist für den Anfang genug, wenn man sich in den 12 Dur- und 12 Moll-Tonarten gehörig festgesetzt hat. Die übrigen, die zuweilen wohl noch rathsam werden können, füge man später hinzu, wenn man mit dem Nothwendigen völlig vertraut ist. Es gibt allerdings Fälle, wo *Cis* und *Gis* dur selbst in der Vorzeichnung anstatt *Des* und *As* gewählt werden muss, allein diese Fälle sind selten und überall verwerflich, wo es auf eine bloße Erschwerung abgesehen ist, oder die ungewöhnlichere Tonart nur um des Auffallenden und der Mode wegen, die es jetzt liebt, in vielen Kreuzen und Been zu schreiben, vorgezogen worden ist. Dafür haben wir ja eben unsere Enharmonik, damit die praktische Ausführung nicht ohne dringenden Grund erschwert werde. Darum gilt im Allgemeinen die Regel: Zeichne die Tonart vor, welche auf einem und demselben Grundton die wenigsten Vorzeichnungen hat. Also anstatt *Gis* nimm *As* dur, anstatt *Dis* setze *Es* dur u. s. f.

Wir haben in obiger §. des Leittones gedacht und gesehen, dass man zunächst die grosse Septime darunter versteht, die von den Franzosen *ton sensible* genannt wird. Jedermann wird zugestehen, dass sie wirklich nach der Oktave des Grundtones drängt, folglich mit vollkommenem Rechte ihren Namen trägt. Man hat sie im Laufe der Zeit so nothwendig befunden, dass man sich sogar in Bestimmung der Molltonleiter in Härten und Mühseligkeiten eingelassen hat, die das unbestimmtere Moll keinesweges nothwendig machte, im Gegentheil thut sie dem Karakter, der in Moll vorherrscht, Abbruch. Dennoch hat man auch wieder in neuerer Zeit die Lehre vom Leitton zu verdächtigen gesucht durch leeren Schein. In Wahrheit verhält sich die Lehre vom Leitton so: Jede Durtonart hat die grosse Septime zu ihrem bestimmten Leitton in die Oktave von der Seite ihrer melodischen Erhebung. Es sind aber jeder diatonischen Folge zwei sogenannte Halbtöne nothwendig. Man richtete also seine Aufmerksamkeit auch auf den zweiten Halbton der gesetzlich geordneten Folge und betrachtete ihn als untergeordneten Leitton, z. B. in Cdur *e*, welcher bei der nächsten Ausweichung nach der Seite der Senkung, also aus Cdur in F, zum Hauptleitton wird. Dieser Ton *e* ist aber beiden Tonleitern gemeinschaftlich eigen, kann also nicht der charakteristische Ton von Fdur sein; dies ist der Ordnung gemäss *b*, welches nun dazu gesetzt werden muss, wenn ich diatonisch in F fortschreiten will. Also wird nach der unteren Seite hin der zweite Halbton, welcher nun hinzugefügt werden muss, der Unterscheidungston des diatonischen Fortschrittes, mit welchem man doch wohl chromatische, blos durchgehende Färbungen nicht vermengen wird! Nach der Seite der Erhebung hin führt uns C in Gdur. Hier muss gleichfalls ein neuer Halbton, welcher zu C nicht gehört, hinzugesetzt werden; das ist *fis*, also die grosse

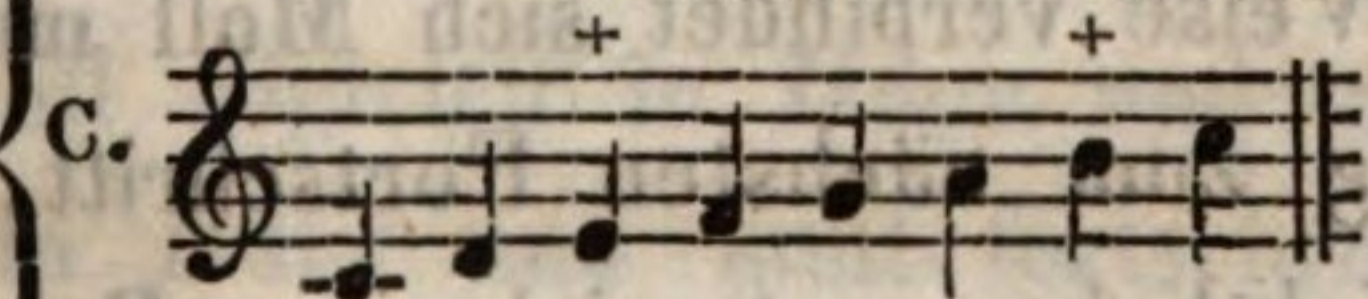
Septime, die den Hauptleiteton gibt. So wird also hier in dem Fortschritte nach *G* derjenige Leiteton, welcher in *C* der erste war, zum zweiten; umgekehrt wird in der Fortschreitung nach Unten (nach *F*) der zweite Leiteton in *C* hier in *F* zum ersten. Nach Unten muss der zweite, nach Oben muss der erste neu gebildet werden. Ist dies nicht vollkommen folgerecht? Oder will man uns etwa auch die beiden Seiten des Fortschrittes mit scheinbarem, im Grunde aber ganz oberflächlichem Scharfsinn, der sich in vollen Unbedacht auflöst, unter einander werfen und jeden Halt zerstören? Nicht die alte Lehre von den Leitetönen ist ungenügend, sondern das, was dagegen in Herrn Dr. *A. B. Marx'* Allgemeiner Musiklehre S. 207 vorgebracht worden ist. Setzen wir zu genauerer Einsicht ein Beispiel, die Ausgangstonart *C*dur in die Mitte, die Seite der Erhebung oben etc.

Zweiter oder
Unterleiteton; erster

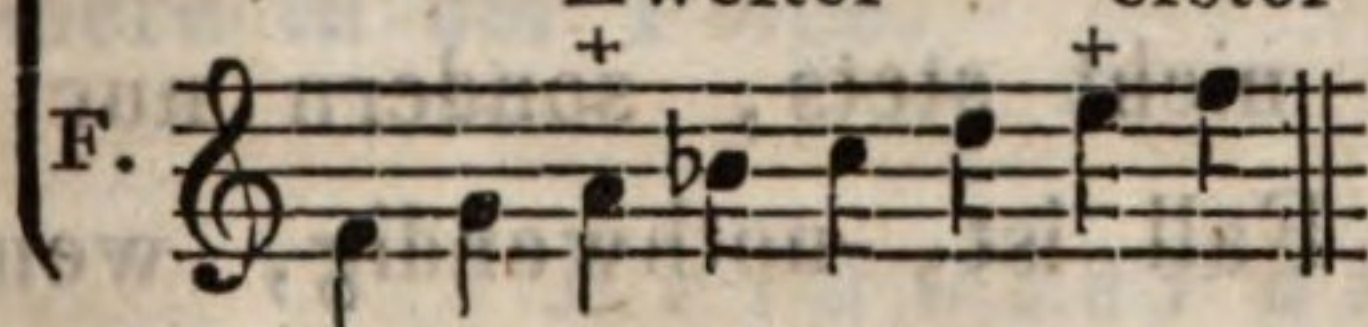
+

No. 10. { *G.* 

Zweiter + erster

C. 

Zweiter + erster

F. 

Hier muss der erste neu gebildet werden und der erste aus *C*dur wird zum zweiten oder Unterleitetone.

Hier wird der zweite von *C*dur zum ersten in *F* und der zweite muss neu gebildet werden. Es bleibt also Alles im klarsten Zusammenhange und die beiden Seiten bleiben sich gehörig entgegengesetzt, wie es sein soll.

§. 16.

Dur und Moll für sich und in Vereinigung. Vorläufiges von den Graden der Verwandtschaft.

Wie die Durtonleitern nach dem Quintenzirkel in beiden Richtungen sich an einander reihen, so und ganz nach demselben Gesetz verknüpft sich auch die Reihenfolge des Mollgeschlechts. Beide Geschlechter vermögen getrennt von einander eine Zeitlang für sich zu bestehen. Das kann aber naturgemäss nicht so bleiben, vielmehr suchen und verbinden sich beide, als gegenseitige Ergänzungen ihres Wesens. Diese Verbindung ist keine gezwungene, beide können, wenn sie es wünschenswerth finden, für sich allein bleiben, wie wir bemerkt haben: sie wird aber meist freiwillig und gern erfolgen, damit Starkes und Mildes sich zu schönerem Wechsel vereine. Zuvörderst wird sich Dur und Moll auf einem und demselben Grundtone in sein Gegentheil umwandeln und unmittelbar einander ablösen, z. B. *Cdur* und *Cmoll* und umgekehrt. Auf gleiche Weise verbindet sich Moll mit Dur vorzüglich in der Erhebung zum nächsten Fortschritt, weil Dur der Erhebung zuversichtlicher entspricht, z. B. *Cmoll* in *Gdur*. Das ist jedoch nicht stets, sondern nur dann, was allerdings der öftere Fall ist, nothwendig, wenn ich nicht im Unbestimmten des sehnenden Verlangens verharren will. Es ist also nicht minder folgerecht, aus *Cmoll* in *Gmoll* fortzuschreiten unter der angegebenen Bedingung. Im Senkungsfalle muss hingegen Moll nothwendig im ersten oder nächsten Fortgange sich treu bleiben, eben weil es die Versenkung, nach der Eigenthümlichkeit der Sehnsucht, in sich trägt. Der nächste Schritt nach der Unterseite hin wäre demnach aus *Cmoll* in *Fmoll* und nicht in *Fdur*. Dagegen wird sich aus demselben Grunde *Cdur* eben so wohl in *Fdur*,

als für eine unbefriedigtere, sehnendere oder stürmischere Anregung in *F* moll versenken lassen.

Alle diese Fortschritte liegen gleich nahe. Welcher von ihnen jedes Mal der beste ist, bestimmt einzig die Beschaffenheit und der Gang der Gefühlslage, die eben geschildert werden soll. Es ist also Sache der richtigen Durchschauung und Erfassung des Gefühls und seiner mannigfachen Veränderungsweise, ob und wie viel man das Dur- und Mollgeschlecht für sich allein oder in seiner naturgemässeren d. h. öfter vorkommenden Wechselverbindung anwenden soll.

Alle diese Fortschreitungs- und Verbindungsarten der Töne und ihrer Leitern sowohl in jedem Tongeschlechte für sich als in Vermischung beider nach dem Gesetze des Wechsels und der Quintenfolgen in beiden Richtungen nennt man sehr gut Grade der ersten Verwandtschaft. Diese haben wir uns also zunächst deutlich vor Augen zu führen. — Im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen also alle Grundtonverbindungen, welche die nächste Quintenfolge nach oben und unten überspringen, also z. B. aus *C* dur und moll sogleich in *D* dur und moll, oder nach der Senkung in *B* dur und moll fortschreiten. Ueber diesen Fall das Nähere in der Folge.

E r l ä u t e r u n g e n .

Wenn also irgend eine Dur- und Moll-Tonart nicht von ihrem Geschlechte lassen wollte, so würde sie ihre nächsten Verwandtschaften nur in ihren beiden nächsten Quinten, eine nach der obern, die andere nach der unteren Richtung finden. *C* dur und *C* moll würde also nur zunächst mit *G* und *F* verwandt sein. Das würde auch für beide Tongeschlechter, in besonderen Fällen auch für Moll, sehr gut sich schicken. Da jedoch die Erhebung (aus *C* moll nach *G*) dem Dur entsprechender ist, so wird *G* dur in den allermeisten

Zuständen von Gefühlsschilderungen eine angemessenere Wirkung thun, als *G moll*. Die Verbindung beider Tongeschlechter macht sich also zunächst für *Moll* fühlbar und einleuchtend zugleich. Aber auch *Dur* wird sich in Zeiten eines bewegteren Lebens öfter gedrungen fühlen, sich mit *Moll* zu vereinen, und zwar zunächst von der Seite der Versenkung, also in *F moll* anstatt des helleren *F dur*, wenn es von seinem ersten Quintenzirkel nicht lassen will. — Betrachten wir nun *Dur* und *Moll* in seinen nächsten Vereinigungen, so ergeben sich für beide folgende Grade erster Verwandtschaft:

C dur ist zunächst verwandt mit *G dur*, *F dur* und *moll*,
A moll, *E moll*, *C moll*,
C moll - - - - - *G moll* und *dur*, *F moll*,
Es dur, *As dur* u. *C dur*.

Das heisst, jede dieser angegebenen Fortschreitungen in einen nächsten Grundton und jede dieser Umwandlungen des einen Tongeschlechts in das andere ist unmittelbar von *C* aus ohne weitere Zwischenvermittlung und Kunst auszuführen. Dies scheint uns schon jetzt deutlich, wird sich jedoch noch bestimmter in der Lehre von den Akkorden bewähren. Weicht diese Darstellung auch ab von den Aussprüchen Anderer, namentlich derer, die nur im ersten Grade verwandt ansehen wollen, was durch eine Vorzeichnung mehr oder weniger vom Ausgangsgrundtone und seiner Tonleiter abweicht, oder in der, nach ihrer Auslegung nur angenommenen und nicht genauen Vorzeichnung mit jenem gleichsteht, so wird doch Niemand zweifeln, dass *C dur* mit *F moll* eben so verwandt ist, wie mit *F dur*, gleichfalls *C dur* mit *C moll*. Es ist dies eine Verwandtschaft durch die beiden Tongeschlechter, welche sogar noch höher steht, oder noch anziehender ist, als die Verwandtschaft mit den nächsten Tonarten. Sollten aber die Tonarten und nicht auch die Tongeschlechter die Ver-

wandtschaft bestimmen, so hätte auch das sogenannte Parallel-Moll und Dur davon ausgeschlossen werden müssen. Dazu kommt noch, dass sich die Bestimmung der ersten Verwandtschaft weit weniger auf das verwandt Melodische der Tonleitern, sondern vielmehr auf die harmonische Verbindung fester Dreiklänge in Dur und Moll bezieht, weshalb wir dort darauf zurückkommen.

Endlich ergibt sich noch aus dieser Verwandtschaftstabelle, dass Dur sich weit mehr von Moll, dagegen Moll eben so sehr von Dur zunächst angezogen fühlt, eine Neigung der Tongeschlechter, die mit einander in vielfacher Wechselwirkung stehen.

§. 17.

Temperatur und Nachahmung der Natur in der Tonkunst.

Um diese mannigfachen Tonarten wohlklingend und in dem verschiedenartigsten Wechsel auf einander folgen lassen zu können, musste der menschliche Verstand zu einem besonderen Mittel greifen, das dem alten Gesetze aller Kunst ein wenig unbequem zu fallen schien, um so mehr, je mehr es wirklich die Ausübung der Tonkunst vervollkommnete.

Wir wissen, dass man schon längst die Nachahmung der Natur zum viel bestrittenen Grundgesetz aller Kunst gemacht hat. Und hätte man darunter nicht zunächst die grosse, uns umgebende Natur, sondern vielmehr obenan unsere eigene Menschennatur im Hinblick auf die grosse verstanden, so wäre der Grundsatz unantastbar, denn das Ideale und Selbstschöpferische in uns wäre dann nicht bloß mit eingeschlossen, sondern zur Hauptsache erhoben worden, ohne dabei die erkannten und nach jedesmaligem Verstandesbedürfniss angewandten Gesetze der grossen Natur, deren

Kinder wir sind, in den Schatten zu stellen. Wir hätten dann auch in der Tonkunst die Vorbilder und Fingerzeige der grossen Natur zu beachten und zum Besten unserer Kunst in Uebereinstimmung mit unserm Menschenwesen zu bringen. Nun hatte uns aber die Natur, verschieden be-
lauscht, weder völlig gleiche, noch lauter reine Tonverhältnisse gegeben. So mussten wir wählen und ordnen. Die nächste Wahl kennen wir nicht genau, die spätere trachtete nach dem möglich Reinen, das auch in der That sich glänzend an und für sich zeigte. Je mehr Helle und Fülle aber das eine Verhältniss erhielt, desto mehr büssten dabei die übrigen Verhältnisse anderer Tonarten ein, so dass eine angenehme Verbindung aller nicht ermöglicht werden konnte, ein Bild des Lebens, das die Ordnung der Vermischung der grossen Natur, die nichts zum Nachtheile alles Uebrigen unvermischt lässt, wiederum heiligt. Man musste sich daher nothgedrungen, um einer schöneren Ordnung und eines mannigfaltigern Gebrauches aller Tonarten willen, zur Temperatur wenden und den Verstand so lange zum Vortheil aller Tonverhältnisse anstrengen, bis er das rechte Maass gefunden hatte, das jedem Grundtone und Tongeschlechte gibt, was es sowohl für sich als in jeder Vereinigung mit andern bedarf, ohne irgend einem mehr zu entziehen von seiner vollkommensten Reinheit, als was gerade dem freundlichsten Leben Aller in freiester Verbindung nothwendig war. — Die Aufgabe war nicht leicht. Weder der Verstand für sich allein ohne Berathung des Gehörs, noch vielweniger das Gehör allein ohne Berathung des Verstandes konnte sie lösen, sondern das Bedenken, welches die natürlichen Bedürfnisse der sinnlichen Forderung nicht unberücksichtigt liess, konnte zu einem glücklichen Ziele gelangen. Diese Verbindung und Befriedigung beider ist in allen Dingen der Kunst höchst nothwendig. Man thut also überall Un-

recht, wenn man entweder das Gehör zum obersten Richter macht, was es nicht sein kann, oder wenn man ihm gar keinen Einfluss auf die Regelung der Tonkunst zugestehen will. Nur in Verbindung beider, des Geistes und der Sinnlichkeit, gedeiht alle Kunst und alles rechte Leben. — In der Temperatur musste daher den einzelnen Tönen nur so wenig von ihrer vollkommenen Reinheit entzogen werden, dass der Sinn des Gehörs durch die festgesetzte Abweichung vom Höheren oder Tieferen jener Reinheit nicht beleidigt wurde, dass er den Ueberfluss oder den Mangel kaum empfand. Dabei bemerkte man bald, dass alle Oktaven jedes Grundtones völlig rein bleiben mussten u. s. w. Nach vielen Versuchen scharfer Berechnung setzte sich die gleichschwebende und die ungleichschwebende Temperatur fest. Für beide Arten gab es viele Freunde, daher auch vielen Streit. An der Spitze der Kämpfer für die erste stand *Marpurg* gegen *Kirnberger*, welcher die ungleich schwebende vertheidigte. Die gleichschwebende ist die herrschende geblieben.

E r l ä u t e r u n g e n .

Temperiren heisst also, ein Intervall nicht völlig in der ihm eigentlich zukommenden Reinheit beibehalten, sondern es absichtlich und in genau bestimmten Verhältnissen zu andern Intervallen um ein sehr Geringes höher oder tiefer (grösser oder kleiner) nehmen. — Bevor eine annehmbare Temperatur in's Leben getreten war, konnte man nicht aus allen 24 Tonarten spielen, sondern musste sich an die reinen halten. Erst *Seb. Bach* schrieb sein „wohltemperirtes Klavier“ in Fugen durch alle 24 Tonarten. — Die Werke der beiden Flügelmänner des Hauptkampfes über das Wesen der Temperatur, welche mit ziemlich grobem Geschütz gegen einander zu Felde zogen, wollen wir nennen:

Frdr. Wilh. Marpurg: Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 1757 in 4. (enthält Berechnungen). Ferner: Versuch über die musikalische Temperatur. Breslau, bei J. Frdr. Korn. 1776. Endlich: Neue Methode allerlei Arten von Temperaturen dem Klaviere auf's Bequemste mitzutheilen. Berlin, bei Gottlieb Lange. 1790 in 4.

Joh. Philipp Kirnberger: Construction der gleichschwebenden Temperatur. Berlin. 1760. Ferner: Kunst des reinen Satzes. Berlin, bei Decker und Hartung. 1774 in 4.

Die Nothwendigkeit der Temperatur wird von Allen ohne Unterschied festgehalten. Es ist ohne sie keine ausgeführte Tonkunst, die Geist und Sinn gleich angenehm berührt, denkbar. Nur in der Herstellung weicht man von einander ab. — Eigentlich gibt es in der That keine völlig gleichschwebende Temperatur. Man nennt sie so, weil die verschiedenen Tonstufen nur äusserst wenig von einander abweichen und alle einigen Theil an der Veränderung nehmen. Jede Quinte schwebt in ihr nur um ein Zwölftheil des diatonischen Komma's (oder des pythagoräischen) abwärts, um wie viel eine Quarte aufwärts schwebt etc. — Die ungleichschwebende, in welcher die Intervalle, auch die Quinten, nicht einerlei Grösse haben, ist daher natürlich ungleich vielfacher, als jene. Allein die gleichschwebende hebt allen Charakterunterschied der verschiedenen Quinten auf, was die ungleichschwebende nicht thut, weder in Dur noch in Moll. Das ist der Hauptumstand, der die Meinungen noch bis jetzt theilt. *Chladni* hat sich in seiner Akustik S. 35 u. f. der neuen Ausgabe 1830 entschieden für die gleichschwebende, als die einzig angemessene, erklärt. — In neuester Zeit hat sich *Joh. Heinr. Scheibler* grosse Verdienste um die

Stimmung erworben. Ein Verzeichniss s. hieher gehörigen Schriften gibt die allgem. musik. Zeitung 1838 S. 33.

So viel von der unserer Tonkunst höchst wichtigen Angelegenheit sollte wenigstens jeder Musiker wissen, damit er nicht in den leidigen Wahn versinke, als habe sich unsere Musik ohne Anstrengung des Verstandes bis zur jetzigen Höhe ihrer Vervollkommnung erhoben. Deshalb hat jedoch freilich nicht Jeder nöthig, ein Mathematiker zu sein, um selbst untersuchend mit einzugreifen; allein die der gesammten Kunst zu Gute kommenden Forschungen Anderer hat er in Ehren zu halten und mit den Hauptergebnissen sich bekannt zu machen, damit er sich nicht in musikalischen Aberglauben und Unglauben verstricken lasse, was jetzt nicht zu selten geschehen ist. — Wenn aber irgend Jemand an solchen Untersuchungen Lust haben oder sich dazu genöthigt sehen sollte, mehr Einsicht in die Sache zu gewinnen, der nehme zuvörderst folgende Schrift, die noch den leichtesten Aufschluss darüber gibt, ohne ein zu tiefes Eingehen in höhere Rechenkunst vorauszusetzen: *Daniel Gottlieb Türk, Anleitung zu Temperaturberechnungen. Halle und Leipzig, bei Schwickert und Schwetschke, 1806 (neue Auflage).*

§. 18.

Etwas vom Charakteristischen der Intervalle und der Tonarten.

Wir würden diesen Punkt der Betrachtung hier übergehen, wenn nicht unsere Zeit einen ganz besondern Werth darauf gelegt hätte, der freilich mit der oberflächlichen, bloß spielenden Behandlung desselben sich kaum vereinigen lassen will. Man hat die Intervalle nicht einmal dabei als melodische und harmonische gehörig unterschieden. Das melodische Auf- und Absteigen, so wie der verschiedenartige Auf- und

Abschwung ist an sich wenig mehr als ein angenehmes Spiel ergötzlichen Wechsels, das gerade in seinen nächsten Tonschritten das leichteste und anstrengungsloseste ist. Die ganze Art der Bewegung bald nach Oben bald nach Unten, bald mehr bald weniger schwunghaft, langsamer oder schneller, kurz die durch die Verflechtung entstandene Melodie, nicht ein oder das andere Intervall gibt den Karakter. In harmonischer Hinsicht ist der Unterschied allerdings bedeutend: aber dieser ist auch schon längst bestimmt angegeben in der Lehre von Konsonanzen und Dissonanzen, auf welche man von der einen Seite das neu überspannte Karakterspiel mit den Intervallen stützte, während man von einer andern Seite den ganzen Unterschied des Kon- und Dissonirens für nichts erklärte. Im Allgemeinen hat man neuerdings nichts weiter gethan, als dass man das Leichtbegreifliche mystifizierte, bald mehr oder weniger frappant, aber auch unklarer, bald sogar lächerlich machte. Damit wird nur nichts gewonnen, eher verloren. Soll es zu etwas Gutem führen, müsste die Sache ganz anders angefasst werden.

Eben so leichtfertig hat man bis jetzt vom Karakter der verschiedenen Tonarten gesprochen, die gleichfalls eine ganz andere Behandlung verlangen, wenn nur etwas erträglich Gründliches zum Vorschein kommen soll. So oft man auch, seit *Christ. Frdr. Dan. Schubart's* Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (Wien, bei Degen. 1806), dessen nebelvolle Fantasiegebilde, auch die grellsten und plumpsten nicht ausgenommen, abschrieb oder auch zuweilen umgestaltete, so oft hat man sich auch getäuscht und willig täuschen lassen, theils aus Liebe zum Spiel mit dem Schein, theils aus Scheu vor dem Denken. Schon der Gedanke an die vorherrschend gleichschwebende Temperatur hätte uns jene wunderlichen Schildereien des Charakteristischen jeder einzelnen Tonart verdächtigen müssen. Die Bedenklichkeiten gegen sie werden

wachsen, wenn wir noch die so überaus verschiedene Klangfarbe der Instrumente und der Singstimmen, die Freiheit des Tonsatzes in der Behandlung irgend einer Tonart und endlich die so vielfach abgestufte Langsamkeit und Schnelligkeit der Bewegung verschiedener Tonsätze aus einer und derselben Tonart in Erwägung ziehen wollen. — Alles dies muss ja den Charakter einer Tonart, wenn ihr anders mehr als eine entfernte Andeutung zu einem Charakterinhalte zugesprochen werden kann, im höchsten Grade verändern. Nichts steht bis jetzt davon sicher, als der wachsende Aufschwung auf der Seite der Erhebung und das zunehmende Gegentheil auf der Seite der Versenkung, also in das Sanftere bis zum Verdampften. Das Uebrige ist ein beliebt gewordener mystischer Zeitvertreib, vor dem wir warnen, weil er leicht ansteckt. Das ist auch der eigentliche Grund, warum wir die Mode gewordene Sache berührten, die eigentlich gar nicht hieher gehört, nicht einmal zu den nöthigen Vorkenntnissen.

E r l ä u t e r u n g e n .

Man hat in neuester Zeit nicht blos die ganzen Beschreibungen der Tonarten, wie sie *Schubart* lieferte, in Harmonielehren aufgenommen, sondern es haben sich auch sehr tüchtige Männer dafür erklärt, obgleich alle Erfahrung schlagend widerspricht. Nur ein Beispiel. *Gdur* soll alles Idyllische, Leidenschaftlose, Sanfte und leicht Scherzende darstellen. Aber schon der kindlich gemüthliche *Haydn* hat in seiner Symphonie mit dem Paukenwirbel etwas ganz Anderes, weit Höheres daraus gemacht. Grossartig schreitet es in *Frdr. Schneider's* Chor: „Ueber Alles wacht der ewige Hüter“ etc. einher, ernst feierlich und ehrwürdig in *Palestrina's* „Tu es Petrus“, und leidenschaftlich in *Beethoven's* Sonate für Pianoforte und Violine. Wo bleibt nun die Er-

klärung? — Die Wahrheit ist, dass sich unsere Tondichter bisher noch ganz und gar nicht von diesen Erklärungsphantasieen, höchstens zuweilen von einer besonderen Vorliebe für eine und die andere Tonart haben bestimmen lassen; sie würden auch dadurch in die zwangvollsten Verlegenheiten gerathen, denn mit jeder Ausweichung in eine andere Tonart müssten sie sich ja, wenn sie darauf achten wollten, in einen andern Karakter geschleudert sehen. — Dennoch hat man zur Beschönigung dieser verdächtigen, aber aus Neigung zum Unklaren und Frappanten beliebt gewordenen Sache sich noch auf mancherlei Allgemeinaussprüche der Alten, z. B. des *Aristoteles* und des *Plato*, die schon Einiges davon geahnet haben sollten, berufen. Allein erstlich sind ihre sogenannten Ahnungen ganz anderer Art, viel allgemeiner gehalten, so dass sie nur von Trauer- und Freude erweckenden, weichlichen und erstärkenden, sittlichen und verunsittlichenden Tonarten sprechen; zweitens können auch die Alten durchaus nichts gegen Vernunft und stets giltige Lebenserfahrung beweisen; drittens hatten sie endlich auch ein weit grösseres Recht dazu, weil ihre Tonarten in sich weit verschiedenartiger waren, als unsere auf Dur und Moll zurückgeführten, die noch dazu von unserer Temperatur einander so nahe gebracht werden mussten.

§. 19.

Zusätze zu dem Vorigen und Angabe der noch vor auszusetzenden Kenntnisse.

Die Töne und ihre Skalen von irgend einem Grundton aus sind es also keineswegs allein, die einer Melodie oder einem Tonsatze überhaupt seinen vollen Karakter geben: es muss zunächst noch verschiedenartige Bewegung hinzukommen, in welcher jede Wesenheit ihr Leben offenbart.

In den bisherigen Betrachtungen der Töne hielten wir einen durchgreifenden Dualismus fest, zu welchem sich noch ein Drittes, beide Seiten Vermittelndes gesellte. Wir sahen auf Höhe und Tiefe, bezügliche Begriffe, denen die grösste Mannigfaltigkeit nicht fehlt; auf diatonische und chromatische Fortschritte sowohl in Erhebungen als in Versenkungen; auf Dur- und Moll-Tonteitern, beide in zwiefacher Verbindung, jede Art abgesondert für sich und zwar nach Oben und Unten, dann beide in Verschmelzung mit einander und wiederum nach den beiden Seiten des Quintenzirkels. Wir bemerkten, wie darin ein höchst verschiedenartiger Ausdruck der Freude und des Schmerzes, des Befriedigtseins und des schwankenden Verlangens gegeben ist. — Alles dies wird auf doppelte Art zu Gehör gebracht, stark oder schwach, abermals Vergleichungsbegriffe, welche die mannigfachsten Schattirungen und Verschmelzungen setzen, deren Beschaffenheit im Vortrage den Tonreiz beseelt nach den Gesetzen des Gefühls und des Verstandes zugleich. Es ist dies die Dynamik der Töne, die sich im An- und Abschwollen des Tones oder der Tonreihen, im Forte und Piano, im Binden und Abstossen u. s. w. zeigt, wichtig für Schulen des Gesanges und der Instrumente, wie für den Komponisten. Davon haben wir in unserer musikalischen Grammatik S. 95 u. f. gebührend gehandelt; wir setzen also hier die ganze Lehre von der Dynamik der Töne voraus.

Eben so viel kommt auf langsame oder schnelle Bewegung an, wieder relative Begriffe von grosser Mannigfaltigkeit. Hieher gehört die Kenntniss der Notengeltung und der Pausen, die Lehre vom Tempo oder den langsameren und schnelleren Zeitmaassen (s. mus. Grammat. S. 54, 60, 66), vom Takt *) und Rhythmus (mus. Grammat. S. 71),

*) Ueber Takt, Taktarten und ihr Charakteristisches s. meine Abhandlung in der allgem. musik. Zeit. im 11. Jahrgange 1808 S. 193.

welche beide, unter sich verschieden, in gerade und ungerade, in einfache und zusammengesetzte eingetheilt werden. — Desgleichen haben wir hier den ganzen zweiten Theil unserer musikalischen Grammatik, welcher das Nothwendige von der Melodie, ihren Einschnitten, Interpunktionen, Perioden und Figuren enthält, welche letztere theils vorgeschriebene, theils freie (Verzierungen) sind, vorzusetzen.

§. 20.

Harmonie im verschiedenen Sinne.

Wenn wir im Allgemeinen unter Harmonie nichts Anderes als Uebereinstimmung aller Theile zu einem schönen Ganzen begreifen, so versteht es sich von selbst, dass auch die Theile der einzelnen Theile, die zu einem Ganzen gehören, gleichfalls zu einander passen, sich schön vereinigen müssen, wenn dem Ganzen nicht etwas von seiner Schönheit entzogen werden soll. So wird denn freilich auch der Takt und der Rhythmus seine Harmonie für sich haben müssen, und zwar bis in das Kleinste herab, damit auch nicht die geringste Einzelheit das schöne Ebenmaass störe. Nicht anders verhält es sich mit der Verbindung der Töne und der Tongeschlechter mitten im Laufe des rhythmischen Wesens. Auch die Töne müssen sich so verknüpfen, dass einer zu dem andern, und alle zusammen sich fügen, als wären sie, wie einzelne Theile eines Naturganzen oder einer organischen Gestalt, aus einem einzigen Lebenspunkte hervorgewachsen. Alles dies vereint bildet die Melodie oder die Melodik im Allgemeinen und im Besondern. Es muss folglich auch der Melodie eine Harmonie inne wohnen. Davon sprachen auch die Alten, nämlich von der Harmonie der Melodie, wenn sie der Harmonie erwähnen. Diese Be-

ziehung ist auch in der That noch jetzt so wichtig, dass ohne sie gar kein schönes Ganze gebildet werden kann. Die Schönheit, das Erzeugniss der Harmonie, liegt also zunächst in der für irgend ein besonderes Ganze zweckmässigen Regelung oder einer geordneten Zusammenfügung aller einzelnen Theile. Diese Regelung ist Sache der Einsicht, welche ihren Zweck eben so klar festhält, als sie die Mittel, jenen Zweck zu erreichen, deutlich vor Augen hat, um jederzeit die entsprechendsten und gediegensten dafür zu wählen. So nützlich also auch sogar im Melodischen die Theorie ist, so vermag doch eine glückliche Begabung und eine mechanische Uebung der Musik, welche das Richtigkeitsgefühl durch Gewöhnung stärkt, den Mangel klarer Einsicht bis auf einen gewissen Grad, wenn auch nicht völlig, zu ersetzen. — Wir haben aber in unserer neuen abendländischen Musik noch für eine höhere Harmonie, für die Kraft gediegener Mehrstimmigkeit zu sorgen, was seit lange vorzugsweise Harmonie der Tonkunst heisst. Diese gibt sich nicht leicht von selbst. Kann man auch nach und nach zu einer ungefähren Gewandtheit gelangen, so bleibt der Weg doch immer ein sehr langer und dazu stets ungewisser. Die Sache will zuvörderst erkannt und dann mit Bewusstsein geübt sein, wie es dem Menschen geziemt. Von dieser Mehrstimmigkeitsharmonie wollen wir nun handeln, als von einer durchaus unerlässlichen Wissenschaft, die sich nicht von selbst findet und weit weniger als die Harmonie der Melodie durch glückliche Naturanlagen gegeben ist.

H a r m o n i e l e h r e.

§. 21.

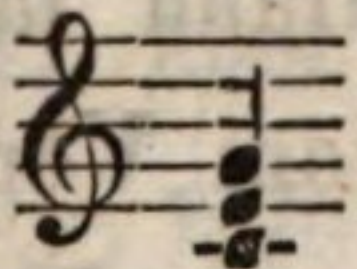
Erklärung mehrerer Ausdrücke. Grundbau der Akkorde.

Wenn mehrere Stimmen mit einander, jede derselben in anderen melodischen Tönen, oder in einem von jeder andern Stimme verschiedenen Tongange fortschreiten, wodurch sie selbständige Stimmen werden, erhalten wir eine reale Mehrstimmigkeit. So frei und ungezwungen auch jede einzelne Stimme in ihrer besonderen Weise fortschreiten mag oder fortzuschreiten scheint, so müssen doch auch alle in von einander abhängiger, gesetzlich geordneter Beziehung ertönen, ohne welche Ordnung nur ein wüstes Chaos, aber keine Harmonie derselben in die Erscheinung treten könnte. Geben nun mehrere selbständige Stimmen ein nach gewissen Gesetzen geordnetes Zusammenklingen, so heisst dies ein Akkord. Eine geordnet fortgesetzte Verbindung solcher Akkorde ist eigentliche Harmonie, welche Begriffe jedoch im Leben oder im flüchtigen Gespräch nicht selten mit einander vertauscht werden, so dass man oft einen einzigen Akkord schon eine Harmonie nennt. — Von irgend einem Grundtone mussten wir ausgehen, wenn wir auch nur das geringste Tonverhältniss gewinnen wollten. Wie es im Melodischen war, so bleibt es hierin natürlich im Harmonischen. Dieser nothwendige Grundton heisst **Tonica**. Zu dieser hatte sich zunächst die Oktave, als verjüngte Uebereinstimmung gesellt. Darauf hatte sich die Quinte im Aufsteigen bemerklich gemacht durch ihr helles, von der Tonica und der Oktave verschiedenes, selbständiges Anklingen. Hatte sich die Quinte schon für die Bildung der

Tonleiter so förderlich erwiesen, so musste man auch im Harmonischen ihr volle Aufmerksamkeit schenken. Erst nach und nach bewährte sich diese Voraussetzung und man nannte sie *Dominante*, die herrschende. Mit welchem Rechte, wird sich bald zeigen. Beide, *Tonica* und *Dominante*, so wenig sie auch einander fremd sind, stehen doch auch wieder viel zu selbständig, als dass zu ihrer Vereinigung nicht noch eine Vermittelung erforderlich gewesen wäre. So lange man diese nicht fand, oder nicht gehörig würdigte, konnte von einer guten Mehrstimmigkeits-Harmonie gar nicht die Rede sein. Endlich bestätigte die Natur selbst die Wünsche der Menschen, und was vielleicht früher schon durch einen gewissen innern Takt von einem Theile angenommen, von einem andern lange genug verworfen worden war, wurde durch die Versuche der Akustik zu einem Naturgesetz erhoben. Wir erinnern an das Mitklingen der Nebentöne

und zwar der deutlichsten:  Stellte man nun diese weit von

einander abstehenden Tonverhältnisse abermals *) in die möglich grösste Nähe, so kam folgender Zusammenklang zum

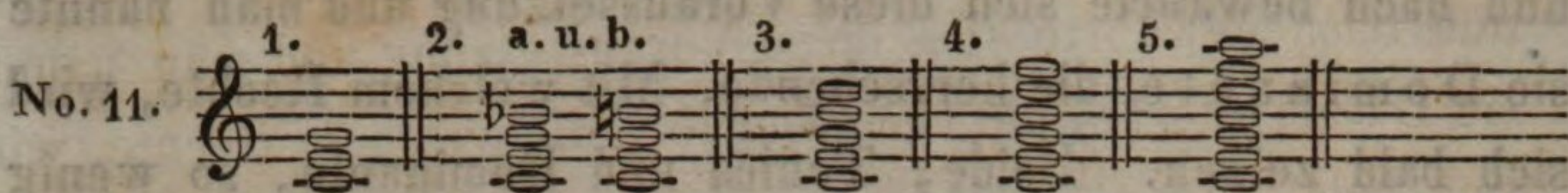
Vorscheine:  Und so war denn für Akkordverhältnisse

die nächste Aneinanderreihung in Terzen, von der Natur veranlasst, als Grundbau aller akkordlichen Stammverhältnisse angenommen worden. Die Naturandeutung gilt aber, wie wir sehen, hier nur für unser *Dur*.

Man fuhr nun fort, alle in der diatonischen Skala liegenden verschiedenen Terzen, mit Ausnahme des hinzugefügten *b*, was nicht in der Skala liegt (unter Nummer 2. *a.*),

*) Wir erinnern uns, dass durch das Zusammenstellen der Quinten, die diatonische Skala zusammengesetzt wurde.

als Grundlagen einer harmonischen Ordnung zusammenzustellen, also:



E r l ä u t e r u n g e n .

Man sieht, dass man über diesen angegebenen Terzenbau nicht hinaus kann, weil die nächst folgende Terzzufügung *c* in der zweiten Oktave sein würde, also der im Grundtone schon dagewesene, sich nur verjüngt wiederholende Ton, durchaus kein verschiedener an sich. Der Terzbau muss auch darum als beschlossen angesehen werden, weil die 7 Töne der Durtonleiter in der fünften Zusammensetzung sich erschöpft haben.

Allein dieses von der Natur veranlasste und vom menschlichen Verstande benutzte, veränderte und weiter fortgeführte Zusammenklangsverhältniss musste ausserordentlich viel zu denken geben. Wichtig für die Kunst erschien, was in den wenigen Andeutungen der Natur und in der umgestalteten Benutzung derselben sogleich auf der Hand lag, von dem Sinne des Gehörs eben so leicht als vom Verstande angenommen und begriffen wurde. Dann mussten Vergleiche vorgenommen werden, wie sich dieses Akkordliche, das nur von Dur angedeutet worden war, gegen das schon Gewonnene, gleichfalls nach Naturandeutungen Zusammengesetzte, verhielt. Es musste nicht allein auf die Dur-, sondern auch auf die Moll-Skala, nicht minder auf die chromatische und auf das ganze Verhältniss zur Melodie bezogen und mit diesem Allem in Uebereinstimmung gebracht werden. Endlich waren die Akkorde selbst in ihren Verhältnissen zu einander genau zu bestimmen und eine geregelte Ordnung herzustellen,

die den Forderungen unsers Verstandes eben so als der natürlichen Einrichtung unseres Gehöres, welches letzte hingegen auch wieder der Verwöhnung und Verderbung leicht genug unterliegt, angemessen ist. Jede dieser Berücksichtigungen hat gleich wichtigen Antheil für Herstellung einer allseitig folgerechten Sprache der Tonkunst, die, wie alles Menschliche, sich nur nach und nach vervollkommen kann. Bei so vielen Gegenständen der Erwägung, die mit einander in genaue Uebereinstimmung gebracht werden sollen und müssen, war bald das Eine zu wenig, bald das Andere zu viel berücksichtigt worden, weshalb denn die Harmonie des Ganzen noch unvollendet erscheinen, also auch vielfachen Verbesserungen unterliegen musste. Es ist daher nichts weniger als ein Wunder, vielmehr sachgemäss, dass von Zeit zu Zeit verschiedene Ansichten sich geltend machen mussten, welche von neuen wieder verdrängt, wenn auch nicht immer berichtigt wurden. Dagegen wurde die Wichtigkeit einer Harmonielehre, als der Grundlage der neueren Musik, von Allen ohne Unterschied bis in die neueste Zeit einmüthig festgehalten. Man klagte aber in den letzten Tagen häufig genug, und nicht mit Unrecht, über zn grosses Hangen am Hergebrachten, über Widersprüche und Unhaltbares, was nicht Wenige, vielleicht von Bequemlichkeit, zum Theil auch wohl von Neuerungslust getrieben, dahin brachte, ein sorgfältiges Studium der Harmonie für völlig überflüssig zu erklären. Damit wird nun wohl kein Besonnener übereinstimmen, wenn er weiss, welche Wege man in der letzten Zeit betreten hat, und welche und wie viele gar nicht zu beseitigende Gegenstände für nichtig und unbrauchbar erklärt worden sind. Hätte uns das vielfache Denken und Handeln unserer Vorfahren nicht so reich gemacht, dass wir eine Zeit lang mechanisch von ihrem Gewonnenen zehren könnten, so wäre weder jene Trägheit noch diese über-

müthige Verwerfungssucht alles Gesetzlichen möglich geworden. Dass aber keine Kunst im bloß mechanischen Treiben lange und glücklich bestehen kann, scheint nicht schwer zu begreifen. Um so mehr ist für eine genauere Ordnung, für klaren Zusammenhang und für folgerechte Vereinfachung des Systems zu sorgen. Wir müssen sehen, was sich begründet und nicht begründet, das Falsche und Zweideutige entfernen und das Gediogene festhalten. Je fasslicher und übersichtlicher dies möglich ist, ohne Beeinträchtigung wesentlicher Nothwendigkeiten, desto besser.

§. 22.

Vom Konsoniren und Dissoniren der Akkorde im Allgemeinen, wie von der Fasslichkeit derselben.

Fassen wir nun den angegebenen Grundbau der Akkorde zuvörderst nach dem Eindrücke auf, den jeder einzelne der Reihe nach auf unser Gehör macht, so wird keinem gesunden Ohre das Angenehme und Befriedigende des ersten Zusammenklanges entgehen. Wir fühlen eine ergötzliche Beruhigung; das Verschiedene dieser 3 Töne bildet eine schöne Einheit; keiner derselben stört den andern, im Gegentheil dient einer dem andern und hilft die Anmuth ergänzen und verstärken. Die zweite, um eine kleine Terz vermehrte Tonreihe im Aufbau der Terzen (bei a) erklingt uns zwar weich und angenehm, aber sie lässt keine Ruhe, keinen Abschluss, drängt vielmehr weiter nach einem andern Standpunkte der Beruhigung. Wir bemerken leicht, dass dies in dem hinzugefügten Tone liegt, welcher nicht mehr zur Cdur-Leiter gehört. Es ist also ein Fortschritts-Akkord zwar milder, aber keinen Abschluss, keine Ruhe lassender Art. Verändern wir den nicht leitereigenen Ton *b* in *h*, also in

einen leitereigenen, wie bei 2. b., so drängt sich Allen ohne Ausnahme dieser Akkord mit greller Schärfe, mit einer solchen Härte in unser Ohr, dass wir ihn für sich allein höchst aufregend, unangenehm, ja fast widrig empfinden. Sein Hartes ist so auffallend, dass er umgewandelt werden muss, wenn wir beruhigt werden sollen. Der folgende Fünfklang (bei 3. in §. 21) vermehrt zwar die Schärfe des vorigen Akkordes nicht, macht ihn aber doch noch zwiespalziger, bringt eine noch bestimmtere Unsicherheit in unser Gefühl, deren Schwanken wir gelöst wünschen. Die beiden letzten Terzenverbindungen verdunkeln durch ihre verschiedene Massenhäufung die Fasslichkeit der Verhältnisse immer mehr, so dass ihre volle Wirkung fast zu lastend erscheint, von der wir bald uns befreit und in eine hellere Lage versetzt wünschen müssen.

Da nun aber unsere Sinne durchaus nicht für unbestechliche Richter angesehen werden können, da sie durch Einfluss der Phantasie und vorgefasster Meinung überaus leicht getäuscht, ja auf lange Zeit gänzlich verwöhnt werden können, so hat unser Verstand und unsere Vernunft jederzeit die Verpflichtung auf sich, die Wahrnehmungen der Sinne zu untersuchen, um sie nach sichern Gründen entweder zu verwerfen oder zu bestätigen. Das ist geschehen. Alle mathematische Berechnungen der Tonverhältnisse haben bewiesen, dass jene Wahrnehmungen unsers Gehörs in den Gesetzen der Natur vollkommen begründet sind. Sie stehen also fest, so dass sie keine menschliche Sophisterei ändern wird, wie viel sie es auch versuche. Und so haben wir denn zweierlei Akkorde:

- 1) an und für sich befriedigende, und 2) für sich allein nicht befriedigende, die vielmehr auf einen beruhigenden Fortschritt hindrängen, also keine Ruhe eines Abschlusses erlauben.

Diese Doppelseitigkeit der Akkorde musste denn auch mit einem unterscheidenden Ausdrucke bezeichnet werden, wofür sich die Benennung des Kon- und Dissonirens festgesetzt hat.

Da es der beunruhigenden Verhältnisse im Leben immer mehrere gibt, als der beruhigenden, so wird es in der Tonkunst, als einem Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit und einer Darstellerin unseres Empfindungslebens, nicht anders sein können. Der befriedigenden Tonverhältnisse sind wenige gegen die Zahl der beunruhigenden, was sich in jenem Terzenaufbau schon verdeutlicht.

Namentlich beschweren die beiden letzten Terzenhäufungen bei 4 und 5 unser Gehör so, dass sie das Gefühl einer Ueberfüllung erzeugen oder etwas Wirres und Drückendes in sich tragen, das in der Regel nicht leicht und schnell genug gefasst wird. Abgesehen davon, dass auch dieses Gefühl vom Verstande als richtig bestätigt wird, was wir später sehen werden, so wäre doch auch diese Allgemeinempfindung, schon als eine solche, mindestens zu schonen, folglich dergleichen Sechs- und Siebenklänge nur selten und durchaus nur an solchen Stellen in ganzer Fülle zu verwenden, wo sie offenbar für jeden Verständigen vom Ausdrucke der besondern Lage gefordert oder doch mindestens entschuldigt werden. Wir sehen also im Voraus, dass diese beiden letzten Terzenhäufungen als nothwendige Akkorde bei Weitem viel seltener vorkommen können, noch weniger sollen, als die drei vorhergehenden Terzenverbindungen. Man hat daher mit Recht den Grundsatz festgestellt: Jede gleichzeitige Tonverbindung oder jeder Akkord muss ein fasslicher Zusammenklang mehrerer Intervalle sein, d. h., das Verschiedenartige der Schwingungsverhältnisse, die auf unsere Gehörnerven wirken ihrer Art gemäss, darf für die Grosszahl der Menschen nicht zu

viel Widerstrebendes haben, keine zu grosse Masse schwer mit einander in Verbindung zu bringender Verhältnisse geben. Ist auch das Fassliche gleichfalls relativ, so hat es doch seine Grenzen nicht bloß für das Gefühl, sondern selbst für eine schnelle, nicht zu lästig anstrengende Auffassung des Verstandes, welche dem Spiele der Kunst nur Eintrag thun kann. Was bloß künstlich und mit Mühe und Noth bloß auf dem Papiere herausgebracht werden kann, hilft selten viel für's Leben. Und so bleibt denn auch hierin, wie in der ganzen Kunst, der allgemeine Grundsatz äusserst wichtig: Sei nicht unmässig; gehe nur selten bis an die letzten Grenzen, sondern nimm sie nur dann in Anspruch, wenn eine dringende Nöthigung vorhanden ist.

E r l ä u t e r u n g e n .

Es ist bekanntlich seit *Gottfr. Weber's* Theorie der Tonsetzkunst, einem in vieler Hinsicht sehr verdienstlichen, nur öfter auch zu redseligen und streitsüchtigen Werke, vom Unnützen der Eintheilung in Konsonanzen und Dissonanzen nicht wenig die Rede gewesen und ist es zuweilen noch, was in unserer Zeit kein Wunder heissen kann. Waren doch viele jugendliche Talente offenherzig genug, alles wissenschaftliche Erkennen in der Tonkunst für nichts, die Offenbarungen des Genius dagegen für Alles in der Kunst zu erklären. Kurz man fürchtete den Verstand und seine Eintheilungen als einen Verderber der Kunst, da man ihn im Gegentheil als den Begründer und Förderer aller Kunst hätte ehren sollen. Alle mögliche Scheingründe der Welt, obwohl sie eine Zeit lang die Menge zu täuschen im Stande sind, vermochten jedoch nicht eine Thatsache zu vernichten, welche von den Begriffen des Verstandes als unwiderleglich dargethan worden war. Die Lehre von Kon- und Dissonanzen blieb und wird bleiben. War es den Gegnern dieser

Lehre Ernst, wenn sie sich hinter eine schlechte Uebersetzung der genannten Fremdwörter in Wohl- und Uebelklang versteckten, so war ihr Scharfsinn eben nicht bedeutend. Auch die älteren Ausdrücke für dieselbe Sache, *Concordanz* und *Discordanz*, sagen nichts weiter aus als eine Verschiedenartigkeit, die mit dem eben geltenden Grundtone nicht einig ist und nach einem andern Akkorde hindrängt. Wir wollen aber doch in der Kunst nicht blos Ruhe, sondern Bewegung von einem Ausgangspunkte durch Mannigfaltiges und anziehend Aufregendes, das sich endlich wieder in Ruhe abschliessen muss, wie das Leben. Und so ist denn durch diese Eintheilung weder das Recht der Konsonanzen noch das der Dissonanzen gefährdet, sondern nur ihre verschiedene Natur im Allgemeinen bestimmt worden.

Die Lehre der Kon- und Dissonanz in angegebener Fassung stimmt aber nicht allein mit der Einrichtung unseres Gehörs und Empfindungsvermögens, sondern sie ist auch den Gesetzen unseres Verstandes völlig entsprechend. Da es nun wohl schwerlich einen Musiker von Ehre geben wird, der durch sein Beispiel die Behauptung rechtfertigen helfen wollte, als gehöre zu unserer Kunst kein Verstand, als könne ein Tonkünstler unverständlich sein, wenn er nur ein Gefühlsmensch wäre, so wollen wir um einer neuerdings wieder zum Vorschein gebrachten, verkehrten Einwendung willen die Beweise des Verstandes zum Besten des Ausspruches unserer Gehörempfindung, dass der Akkord ^ge konsonirt _c und die übrigen dissoniren, kurz und deutlich hersetzen:

Aus den Messungen der Töne, denen unsere Tonkunst so Vieles verdankt, ergibt sich: Je einfacher die Schwingungsverhältnisse sind, desto einfacher berühren sie nothwendig unsere Gehörnerven und desto mehr Ruhe lassen

sie uns mitten in der Bewegung. Theilen wir nun eine Saite in 2 gleiche Theile, so bringt sie in noch einmal so schneller Schwingung die Oktave. Zerlegen wir sie in 3 Theile, so gibt jeder Theil derselben die Quinte der Oktave; in 4 Theile zerlegt, erhalten wir die Doppeloktave; in 5 Theile, die grosse Terz der Doppeloktave; in 6 Theile, gibt die Oktave der dagewesenen Quinte u. s. f. Weiter brauchen wir hier nichts. Wir sehen, dass alle Theilungen einer Saite bis in 6 (mit) keine andern Töne als die zum Durdreiklange gehörigen, wie bei No. 1 im Vorigen, zu Gehör bringen; der Grundton wiederholt sich in 2 übereinander stehenden Oktaven, die Quinte wiederholt sich einmal, und die grosse Terz wiederholt sich nicht. — Daher lehrt die Akustik: Alle Tonverhältnisse, die in den Zahlen 1 — 6 und deren Verdoppelungen enthalten sind, werden vom Gefühl wie vom Verstande leicht gefasst und als behaglich empfunden. Was dagegen darüber hinausgeht, wirkt immer zwiespaltiger, gereizter, weil die Verhältnisse doppelseitig werden, also schwerer oder doch nicht ganz einig unter sich erkannt und gefühlt werden und zu einem anderen Verhältnisse führen. — Man drückt das Verhältniss der Oktave zum Grundtone mit $\frac{2}{1}$ aus, weil die ganze Saite, die in ihren Schwingungen den Grundton gibt (also 1), in Hälften getheilt (daher die obere 2) die Oktave erklingen lässt. Die Quinte (über der Oktave) wird ausgedrückt mit $\frac{3}{2}$, weil jeder dritte Theil der geschwungenen Saite gerade die Quinte und zwar über der Oktave (also 2), welche eben durch Halbirung der Seite gefunden wurde, hervorbringt. Die Quarte wird mit $\frac{4}{3}$ als Umkehrung der Quinte bezeichnet (die näheren Auseinandersetzungen dürfen wir nun übergehen, da wir voraus annehmen können, man werde sie selbst finden und im Nichtfalle sich an eine gute Akustik halten, wenn es ja noch nöthig befunden werden sollte); die

grosse Terz mit $\frac{4}{3}$ und die kleine Terz mit $\frac{3}{4}$, so wie ihre Umkehrungen in die kleine Sexte mit $\frac{8}{5}$ und in die grosse Sexte mit $\frac{5}{3}$. — In den ersten Verhältnissen ist die Leichtigkeit der Auffassung, die Verwandtschaft und das Aehnlichkeitswesen des Klanges sehr nahe, daher wohl hell und deutlich, aber noch nicht mannigfach genug, was erst mit dem Hinzutönen der Terzen und ihrer Umkehrungen beginnt, wo das klar Fassliche und doch zweiseitig Unbestimmte mit dem zunächst folgend Einfachen und doch einheitvoller Bezeichnenden sich in den Terzen und ihren Umkehrungen verbindet und ein Ganzes genau abrundet, also im Dreiklange. — In allen folgenden Verhältnissen vergrössert sich die Verschiedenheit immer mehr auf Kosten des Einfachen und leicht zu Verbindenden, wirkt also gereizter, unruhiger und nach veränderten Verhältnissen zu neuen Einfachheiten anderer Grundtöne strebend. — Das Letzte ist schon mit dem Hinzutreten der kleinen Septime der Fall, was jedes menschliche, nur einigermaassen für Tonverhältnisse empfängliche Gefühl und zugleich jede verständige Betrachtung dieser Verhältnisse anerkennt. Denn wir erhalten mit diesem 7. Tone der Verkleinerung, z. B. durch *b* in *C*dur einen gar nicht zur *C*dur-Skala gehörenden, sondern bestimmt das Wesen von *F*dur einleitenden, dahin drängenden Ton, durch welchen der ganze Akkord zu einem nothwendigen Uebergangsakkord in eine von *C* verschiedene Skala oder Tonfolge wird. Das bedeutet aber Dissonanz im Allgemeinen. Und dennoch hat die Neuerung zu behaupten keinen Anstand genommen, es wäre die Scheidewand zwischen Kon- und Dissonanz eine rein willkürliche und man könne eben so gründlich die Scheidewand bei 6 : 7 oder bei 7 : 8 ziehen. Ein solcher Witz widerlegt sich eben sowohl von selbst, als folgender, der uns weislich berichtet: „Die ganze Unterscheidung sei vor allen Dingen eine unwesent-

liche, da es der Musik keinesweges bloß oder hauptsächlich auf Ergötzung oder Reizung des Sinnes mit angenehmen und widrigen Tonverhältnissen zu thun ist, sie vielmehr nur unsern Sinn trifft, um durch ihn Seele und Geist zu treffen.“ Das ist gleichfalls zum Erstaunen. Ist denn unwesentlich für den Geist, was dem Sinne wesentlich ist? stehen beide nicht mit einander in Wechselwirkung? Ist der Sinn dem Geiste nichts? ist er nicht durch jenen lebendig geworden und vermag er sich ohne Jenes Hilfe zu offenbaren? — Verdammen wir etwa die Dissonanzen, weil wir sie von Konsonanzen unterscheiden? Die Unterscheidung ist vielmehr um des rechten Gebrauches willen da, der Jedes am rechten Orte verwendet, auch sogar die Dissonanz zu einer höhern Ergötzung für Geist und Sinn erhebt! Wer hat denn gesagt, dass der Sinn stets nur das leicht Fassliche und Beruhigende oder ruhig Lassende liebe! Vielmehr liebt er zuweilen auch das Scharfe etc. Soll aber deswegen mild und scharf nicht mehr unterschieden werden und ist darum die Unterscheidung unnütz oder gar unwesentlich? Wir dürften ja dann z. B. in der Sprache auch nicht mehr die Selbstlauter von den Mitlautern unterscheiden, weil uns ein kluger Mann sagen könnte: die Wortsprache ist nicht da, um den Sinn zu treffen, sondern durch ihn die Seele. Gerade deshalb sind ja beide nothwendig, dass die Sprache nicht ein Schlangengezisch werde, sondern menschlich Sinn und Geist zugleich treffen könne. Desgleichen sind in der Musik Kon- und Dissonanzen nothwendig, schärfere und mildere, ruhig machende und aufregende Verhältnisse, damit das Wohlthuende um so grössern Reiz gewinne. — Wo ein solcher Wind bläst, kann uns auch folgendes Rauschen nicht in Verwunderung setzen: „Die Unterscheidung (in Kon- und Dissonanzen) ist eine oberflächliche. Denn das Wesen, der Sinn eines Intervalls ist keinesweges damit zu erschöpfen.“ — Hui!

Will etwa der Mann die Kunst in der Bedeutung der Intervalle erschöpfen? Er wird doch nicht! Es wäre Schade um die schöne Kunst. Ferner: „Dem Musiker kann es nichts helfen, wenn man ihm sagt: Oktav und Quinte seien Konsonanzen, Sekund und Septime seien Dissonanzen; er muss jedes dieser Intervalle für sich erkennen und gebrauchen lernen.“ O ihr armen Leute, die ihr z. B. von Pflanzen redet. Es kann euch nichts helfen, wenn man auch sagt, dass dies und jenes eine Pflanze sei; ihr müsst erst jede Pflanze für sich erkennen und gebrauchen lernen. Es gehören zu verschiedene Dinge unter diese Rubrik. Warum wollt ihr also nicht lieber das unnütze Wort „Pflanze“ austreichen? Wie aber solche Zephyretten weder eine Eiche noch ein Veilchen umblasen, so werden sie uns auch fernerhin wohl die Eintheilung in Kon- und Dissonanzen stehen lassen, die vernehmlich genug für jedes gesunde Ohr und für jeden gesunden Verstand sind. — Im Grunde will man mit diesen und ähnlichen Aufhebungen der Unterscheidung nichts mehr noch weniger, als ein ungebundenes Untereinanderwerfen aller Verhältnisse, damit wo möglich schon im Voraus jeder auch noch so barokke Einfall als rechtmässig gelten könne. Es ist derselbe Grund, warum man auch der Fasslichkeit der Akkorde nicht mehr gedenkt, damit jeder Tonklumpen für einen genialen Hieb ausgegeben werden könne, ohne zu bedenken, dass die Kunst auch selbst im Ausdrücke des grössten Schmerzes noch schön bleiben müsse, wie in der Gruppe des Laokoon. Sonst wollte uns der oft seltsame *J. Jacques Rousseau* bereden, das Gehör unterscheide höchstens zwei Stimmen auf einmal; jetzt hat man die Sache in das Entgegengesetzte getrieben und verlacht jede Beschränkung, die sich empfindlich genug dafür rächt, jedes innige Gefühl aus solchen Tonhaufen jagt und nichts als ein wüstes Stauen schaaliger Verwunderung übrig lässt, die nichts als das

Gefühl der Uebersättigung erzeugt und immer gleichgiltiger gegen eine Kunst machen muss, die keine Kunst mehr ist, sondern massenhafte Ueberrumpelung, die blos den Sinn betäubt und den Geist, von dem man so viel spricht, völlig unberührt lässt. Daher kommt es denn auch, dass solchen Neueren, die blos auffallen wollen, weil es eine kurze Zeit die Unerfahrenen besticht, nichts praktisch Haltbares gelingt, als wenn sie sich einmal genöthigt sehen, sich in die alte Regel und Form hineinzuarbeiten, damit sie nicht gar zu bald verschwinden.

Wir wollen daher, dankbar gegen unsere Väter, stehen lassen, was sich nach den Gesetzen der Vernunft rechtfertigt, und nur ausscheiden, was sich ungegründet erweist. Die Kon- und Dissonanzen wollen wir stehen lassen und zu ihren Eintheilungen fortschreiten.

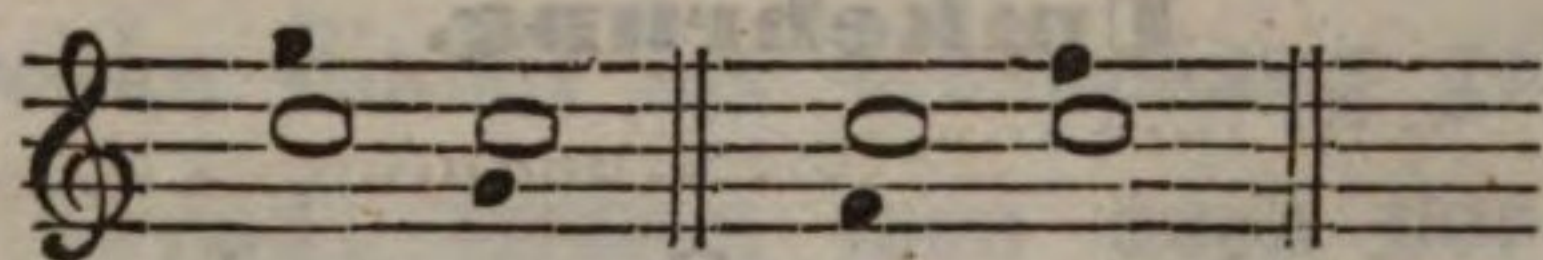
§. 23.

Eintheilung der Konsonanzen in unveränderliche und veränderliche. Mediante und ihre Umkehrung.

Betrachten wir den ersten Zusammenklang, den uns die mitklingenden Töne andeuteten, also den Durdreiklang $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ genauer, so ergibt sich zunächst fast von selbst, dass der Grundton oder die Tonica dieses Akkordes weder durch Erhöhung noch durch Vertiefung verändert werden kann, wenn er dadurch nicht sogleich zu einem ganz andern Akkorde werden soll. Er muss also unverändert feste Grundlage bleiben, so lange wir das Verhältniss nicht zu einem ganz andern machen wollen. Da nun die Oktave nichts als eine Verdoppelung des Grundtones in verjüngter Gestalt

ist, wie wir wissen, so muss nothwendig von ihr dasselbe gelten.

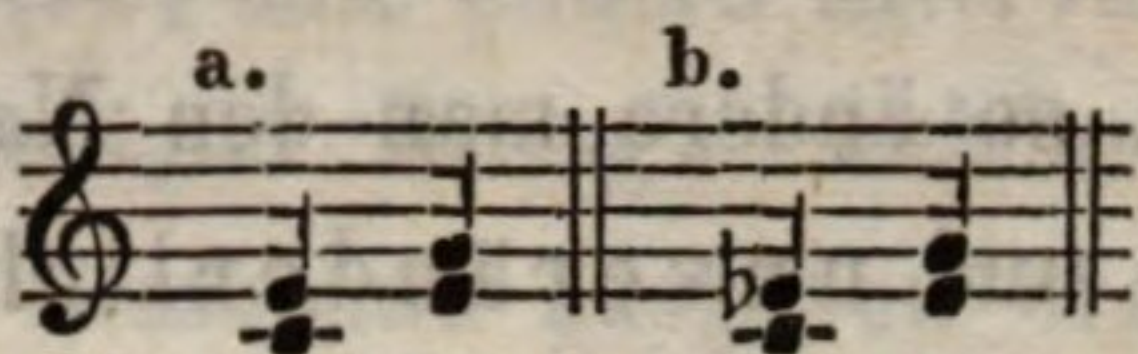
An der **Quinte** oder **Dominante** bemerken wir gleichfalls dasselbe. Sie ist der zweite feste Punkt, der unverändert stehen muss, wenn nicht das ganze Verhältniss sich völlig umgestalten soll. Auch hier wird das Befriedigende des Zusammenklanges aufgehoben, sobald die Quinte erhöht oder erniedrigt wird. Da nun die Quinte im Umkehrungs-falle zu einer (grossen oder reinen) **Quarte** wird, wie wir wissen, so muss von der Umkehrungsquarte eben so nothwendig genau dasselbe gelten. Dies Alles stimmt auch mit den einfachen Schwingungsverhältnissen dieser akkordlichen Töne zusammen, wie wir gesehen haben. Erinnern wir uns dabei an die Doppelseitigkeit der Tonverhältnisse, an den Zusammenhang der Erhebungs- und Versenkungs-Seite, so bleibt sich auch hier das Umkehrungsverhältniss völlig gleich, so dass sich nur eben das Entgegengesetzte der beiden Seiten bemerklich macht. Es wird nämlich die Oberquinte zu einer Unterquarte, hingegen umgekehrt die Unterquinte zu einer Oberquarte. In Noten:



Folglich ist die **Quarte** in diesen Beziehungen eben so gut als die **Quinte** eine **Konsonanz**, was auch aus den Messungen und Berechnungen der Töne hervorgeht. Ist aber die Umkehrungsquarte der Quinte gleich, so kann sie auch eben so wenig als diese einer Veränderung durch Erhöhung oder Vertiefung ihres Wesens unterworfen sein, wenn sich ihr konsonirendes Verhältniss nicht sogleich auflösen soll.

Es bleibt uns noch die **Terz** als Vermittelungsintervall der beiden festen Töne des Dreiklanges. Vergleichen wir diese zunächst gegebene Vermittelungsterz, **Mediante** genannt, gegen den Grundton, so bilden beide das Verhältniss

einer grossen Terz; vergleichen wir sie mit der Quinte, so stehen beide im Verhältnisse einer kleinen Terz.



Kehren wir dieses Verhältniss um, so dass die Medianten die kleine Terz gegen den Grundton und die grosse gegen die Quinte gibt, wie bei *b*, so bewährt sich nicht allein das Konsonirende, sondern es ist uns auch dadurch ein nothwendiger Charakterunterschied gegeben, den wir für die beiden Tongeschlechter Dur und Moll zum allseitigen Ausdruck unserer Gefühle nöthig haben. Das Veränderungsfähige der Medianten, ohne dass dadurch das Wesen des konsonirenden Verhältnisses gegen die festen Konsonanzen aufgehoben wird, ist ein glücklicher Hauptunterschied, der uns die erwünschtesten Dienste leistet. Ist aber die grosse und kleine Terz gleich konsonirend und doch verschiedenen Charakter ausdrückend, so muss es die grosse und kleine Sexte auch sein, da sie die Umkehrungen der Terzen sind, wie bekannt. Damit ist die ganze Reihe der Konsonanzen erschöpft. Sie ist aber gerade so gross, dass sich Alles damit ausdrücken lässt, was wir wollen und wünschen können. Wie man in der Wortsprache mehr Mitlauter als Selbstlauter braucht, so auch in der Sprache der Töne mehr Dissonanzen als Konsonanzen.

Die Prime, Quarte, Quinte und Oktave sind also feste, unveränderliche Konsonanzen, die durch jede Höher- oder Tieferstellung auf ihrer bestimmten Stufe sich sogleich in ihr Gegentheil umsetzen.

Dagegen sind die Terzen und Sexten sowohl gross als klein immerhin konsonirend und noch dazu einen Charakterunterschied durch ihre Zweiseitigkeit gebend.

Die erste Reihe hat man vollkommene, die andere Reihe unvollkommene Konsonanzen genannt. Findet man wirklich diesen Ausdruck einer schlechthin giltigen Sache nicht angemessen, so ändere man den Namen und nenne sie veränderliche und unveränderliche oder feste. Auf den Namen kommt eben nicht zu viel an; der Unterschied hingegen bleibt als vernünftig, weil er in der Sache selbst begründet und für unsere ganze Einrichtung einer Tonsprache nothwendig ist.

Erläuterungen.

Ueber die unveränderlichen Konsonanzen des Grundtones, der Oktave und Quinte ist man stets mit einander einig gewesen, so lange nur von diesen Gegenständen die Rede gewesen ist. Nur die grosse (reine) diatonische Quarte hat seltsamer Weise heftigen Streit erregt, der hier nur beiläufig erwähnt werden soll. Der ganz nichtige Kampf wäre unmöglich geworden, wenn man die Akkorde gehörig unterschieden und nicht alle unter eine Masse geworfen hätte. Eine Thatsache mehr, die uns die Wichtigkeit guter Unterscheidung vor Augen stellt und uns das alte: *Divide et impera!* beherzigen heisst. Es ist hier von Stammakkorden die Rede und von der Quarte, die zu ihnen gehört und die eine Umkehrung der Quinte ist. Als solche ist sie stets und ohne alle Ausnahme volle Konsonanz. Freilich kann die Quarte, wie jedes andere Intervall, in Nebenstellungen gerathen, was bei diesem Intervalle vorzüglich häufig vorkommt, dass sie als Nebenton nicht zum eigentlichen Hauptakkorde gerechnet werden kann. In allen diesen Fällen, die wir kennen lernen werden, drängt sie, wie jedes andere Intervall in solcher Nebenstellung, nach einer Veränderung ihres nicht hauptakkordlichen Verhältnisses, eben weil sie nicht nothwendig in Rücksicht auf den Akkordbau zu

dem eigentlichen Haupt-Akkordenbände gehört. Auf solche gar nicht hieher gehörige Fälle, in welche aber, was sie weniger berücksichtigen, alle andern Intervalle gleichfalls kommen, nahmen diejenigen Bezug, welche die Quarte ohne Weiteres für eine Dissonanz ausgeben wollten. Weil nun vordem der Streit darüber scharf und bitter wurde, so sahen sich mehrere Männer aus Versöhnungslust gemüsst, die Quarte für ein gemischtes Intervall auszugeben (*mixtum*). Auch dies taugt nicht; es wären sonst alle Intervalle gemischte, was sie, richtig gefasst, nur dann und ganz natürlich werden, wenn sie zu andern fremdartigen, nicht zu ihren eigentlichen Verhältnissen gezogen werden. Diese Nebenverhältnisse werden uns bald völlig klar werden; vor der Hand genügen bloße Andeutungen.

Nützlicher wird es sein, das Umkehrungsverhältniss der grossen und kleinen Sexte zur kleinen und grossen Terz noch auf eine andere Art als oben darzulegen. Vergleichen wir den Dreiklang von Cdur mit dem Parallel-Dreiklange des ihm in der Vorzeichnung gleichen Moll, so erhalten wir Amoll, weil der Grund des parallelen Moll ganz natürlich in der kleinen Unterterz von Dur, oder nach der Erhebung desselben in seine Oktave, in der grossen Obersexta zu suchen ist. Also:



Es zeigt sich also auch auf diese Weise, dass beiderlei Terzen, die grosse wie die kleine, Konsonanzen in doppelter Richtung sind. In Dur und Moll verbinden sich durch die Mediante zwei Terzenglieder, eine grosse und eine kleine Terz. Steht die kleine Terz im Verhältnisse zur Quinte und die grosse im Verhältnisse zum Grundtone, so haben

wir Dur. Kehrt sich dieses Verhältniss um, so dass die Terz gegen den Grundton klein und gegen die Quinte gross ist, so haben wir Moll, die beiden Tongeschlechter, ohne welche von einer ausdrucksvollen Tonsprache gar nicht mehr die Rede sein könnte.

§. 24.

Vorrechte der Konsonanzen. Hinzufügen der Oktave zu den Dreiklängen und Lagen derselben.

Bestände das von den Dissonanzen unterschiedene Wesen der Konsonanzen auch nur in dem beruhigenden Eindrucke, den sie auf Sinn und Gemüth äussern, so wäre dies schon Grund genug, sie von den andern Intervallenverbindungen zu trennen, die das Gegentheil wirken. Allein sie zeichnen sich auch noch durch eine freiere, weit weniger gebundene Fortschreitung aus, als die Dissonanzen, ohne dadurch ihre Anmuth zu verlieren oder so leicht unnatürlich, gezwungen und hart zu werden, als es mit den Dissonanzen geschieht, welche dafür wieder andere Vorzüge haben, die den Konsonanzen abgehen, was wir an seinem Orte auseinander zu setzen haben. Hier berühren wir nur, dass die letzten mannigfacher sind, als die ersten. So bilden die Konsonanzen durchaus nur Dreiklänge; der vierte Ton ist schon ein wiederholter, bereits dagewesener. Diesen vierten, also nicht wesentlich verschiedenen Ton brauchen wir aber, weil uns die Natur in der hohen und tiefen Stimme der beiden Menschengeschlechter (Sopran, Alt, Tenor und Bass) ein Vierstimmigkeitsverhältniss anweist, welches sogar in der Instrumentalmusik den Vorrang vor allen andern behauptet. Nach dem Vorbilde der Natur, das sie uns in dem Mitklängen der Nebentöne gegeben hat, so wie nach unseren eigenen Berechnungen der Tonverhältnisse, liegt uns kein In-

tervall näher als die Oktave, durch deren Hinzufügung die Dreiklänge auch in Wahrheit noch beruhigender und angenehmer werden, weil durch die Wiederholung des Grundtons in einem verjüngten Verhältnisse der Grundbau des Ganzen in eine noch hellere Versinnlichung tritt, die nicht allein das Gefühl, sondern auch den Verstand befriedigt. Wir setzen also, wie bei a. — Daraus sieht Jeder sogleich, dass die drei Haupttöne oder wesentlich von einander verschiedenen Töne auch nur in 3 verschiedenen Lagen in der Oberstimme erscheinen können, wie bei b. Nach dem Tone des Dreiklanges, der in der Oberstimme, als der Hauptmelodie führenden, liegt, wird jede Lage benannt, also 1. Terzenlage, 2. Quintenlage, und 3. Oktavenlage.

No. 13.

In welcher höheren oder tieferen Oktave des gesamten Tonbereiches sich diese Lagen und der Akkord überhaupt befindet, ist harmonisch völlig gleich, freilich nicht ästhetisch. Man merke nur: Akkorde an sich, die nur harmonisch füllen oder begründen sollen, nimmt man am Besten in den Mitteltönen, d. h. in nicht zu hohen und nicht zu tiefen. Das Abweichende davon geben nur Umstände und Situationen, die jetzt nicht für uns gehören.

E r l ä u t e r u n g e n .

Auch der Unerfahrenste muss es wissen, dass man im Leben überhaupt, Kunst und Wissenschaft selten ausgenommen, weit eher und lieber von einem Extreme zum andern sich fortschleudert, als dass man mit Bedacht und Mässigung

auf den allein Heil bringenden Pfad möglichst begründeter Wahrheit, welche die Natur und ihre Gesetze nicht unbeachtet lassen kann, sich begeben sollte. Hat vor Zeiten besonders auch die musikalische Theorie, die noch nicht so alt ist, dass sie für unverbesserlich gelten könnte, theils mitunter zu wenig begründete, also nicht allseitig genug bedachte, wohl gar sich widersprechende Vorschriften gegeben, welche das Kunstleben selbst in solcher Starrheit nicht immer befolgen konnte, so hat sich die neuere und neueste Zeit dagegen aus der gerechten Opposition gegen das Unhaltbare in ein so wirres Zusammenwerfen und Vernichten alles Gesetzlichen verirrt, dass man meinen muss, die jungen Musikbeflissenen lebten des frommen oder vielmehr des faulen Glaubens, alle Musik wäre ihnen schon in der Wiege vom Himmel eingegeben, alles Erkennenlernen völlig unnütz, eine Hinderung des freiern Durchbruches höherer Offenbarung, und nur die Unwissenheit sei genial.

Aus dieser Musikoffenbarungsposse, die den Leichtsinigen das Nachdenken erspart und die Faselei rechtfertigt, ist nun in Vielen die Kunst so weit gekommen, dass alles Wohlthuende und Erquickliche von ihr genommen worden ist, weil man alle naturgemässen Fortschritte verschmäht, sie nicht einmal kennt, das Barokke und Wunderliche mitammt der Seiltänzerei für das allein Würdige hält u. s. w. Die Erfindung einer fließenden, eigenthümlichen und schönen Melodie ist hundertfach mehr angeboren oder unbewusst angelebt, als eine gesunde Harmonie. Man muss sie lernen. Will man es nicht in der Jugend, oder hat man keine gute Gelegenheit dazu, was ein grosser Nachtheil ist, so muss man es später und noch weit mühevoller und belästigender, was selbst Beethoven erfahren hat. Darum ist auch die Lehre von der Harmonie nicht so nebenher mitten im Componiren zu lernen, sondern muss voraus gehen zum Besten

einer gesunden Komposition. Ist es in keiner menschlichen Angelegenheit verständig, Alles auf einmal zu wollen, sondern Eins nach dem Andern und das Nothwendige, was dem Folgenden frommt, zuvörderst, so wird es wohl auch in der Musik nicht anders sein. Wer sich aber vor dem Nothwendigen scheut, aus dem wird nichts. Auch ist es eine Thorheit, zu wähnen, dass dadurch die Freiheit beschränkt würde. Freiheit ist nicht Zügellosigkeit. Freiheit setzt Bewusstsein und Wahl voraus; wer aber nichts weiss, kann nichts wählen, sondern nur blind zutappen. — So sind z. B. die oben angegebenen 3 Akkordlagen des Dreiklangles völlig frei, d. h. eine ist so gut als die andere. Man wähle aber in der Regel immer die nächste, im Zusammenhange mit der vorigen, denn Sprünge und beständiges Auseinanderwerfen sind nicht gut, sie stören den Fluss. Alle möglichen Fälle kann man aber nicht lehren, weil dadurch der Besonnenheit der Wahl ihr Recht genommen würde und weil die Lagen im Leben selbst zu vielgestaltig sind, als dass man sich mit gutem Fug darauf einlassen könnte. Ein Beweis mehr, dass der wahren Freiheit überall ein grosses Feld offen gelassen wird bei allem Gesetz und allem gutem Rechte.

§. 25.

Umkehrung der Dreiklänge. Enge und weite Harmonie. Brechungen der Akkorde.

Diese drei Lagen eines und desselben Akkordes, die noch dazu eben so gut in andern Oktavenreihen sich hören lassen, verändern also die Melodie der Oberstimme und der beiden Mittelstimmen. Dieselbe Veränderung nimmt auch der Bass vor. Er setzt sich von seinem Grundtone entweder auf seine Terz oder seine Quinte:

No. 14.



Diese Stellungen des Basses heissen Umkehrungen oder Versetzungen. Dabei behalten alle Intervalle des Grundakkordes dasselbe Wesen, sie mögen stehen, in welcher Stimme sie wollen, d. i. die Terz bleibt vermittelnder, das Tongeschlecht bestimmender Ton und *g* die helle Quinte, das Ende eines Dreiklangles, das immer zugleich ein Anfang zum nächsten Aufschwunge ist, also von *C* nach *G*. Desgleichen behalten alle die Rechte der Konsonanzen, sie mögen stehen, wo sie wollen, d. h. der Fortschritt jeder Versetzung ist so frei als der Grundakkord selbst. Allein mit jeder Entfernung des Basses von seinem Grundtone verliert der Akkord etwas von seiner Ruhe, weshalb diese Umkehrungen wohl sehr vortheilhaft zum veränderten Fortgange eines Tonsatzes, aber nicht zum Abschlusse zu verwenden sind, und oft Veranlassungen zu Uebergängen in andere Akkorde werden, jedoch ohne Verlust ihrer konsonirenden Selbständigkeit. — Da aber alle Intervalle vom Basstone aus gezählt werden, so erhält die erste Versetzung auf die Terz des Grundakkordes den Namen Sextenakkord und die zweite auf die Quinte den Namen Sextquartenakkord, was man mit Zahlen andeutet, wovon besonders gesprochen werden soll. Man nennt diese Umkehrungsakkorde auch abgeleitete und diejenigen, von welchen sie abgeleitet werden durch Umsetzung des Basses, Grund- oder Stammakkorde.

Eine neue Veränderung des Klanges eines und desselben Akkordes gibt die enge und weite Harmonie. Eng liegt der Zusammenklang, wenn die akkordlichen Töne so

nahe beisammen erklingen, dass kein Ton des Akkords mehr eingeschoben werden könnte, wenigstens in den oberen 3 Stimmen nicht. Weite oder zerstreute Harmonie erklärt sich nun von selbst. Beide haben ihre Abstufungen. Ob die Führung der Stimmen in enger oder weiter Harmonie und in welchem Grade sie geschieht, hängt allein von den Umständen ab, vom Ausdrücke und der Mannigfaltigkeit der Darstellung; im Uebrigen ist die Wahl zwischen beiden so frei, als es der Umfang der Stimmen erlaubt.

eng weit

No. 15.

Die Brechungen der Akkorde, welche Melodisches und Harmonisches vereinen und eine neue Verschiedenheit bringen, erwähnen wir blos. Die Figuren, welche die Brechungen bilden, sind so verschieden als möglich. Man nimmt sie bald zu einem einzigen Basstone, bald zu vollen Akkorden und in jeder Stimme, wie man sie eben braucht, z. B.:

No. 16.

Anmerk. Die Erklärungen zu den abgeleiteten oder umgekehrten Akkorden werden später deutlicher, weshalb wir sie hier übergehen.

§. 26.

Diatonische Folge der Dur - Dreiklänge. Verschiedene Bewegung der Stimmen. Andeutung der einfachen Kadenzen. Hauptbewegungen des Basses. Durchgehende und Wechselnoten.

Setzen wir alle Dreiklänge, die sich in einer Durtonleiter finden, zusammen, so erhalten wir folgende Reihe:



Also auf der ersten, vierten und fünften Stufe, mit + bezeichnet, 3 Durdreiklänge; auf der zweiten, dritten und sechsten 3 in Moll; auf der siebenten Stufe, mit 0 bezeichnet, einen mit kleiner Terz und kleiner Quinte. Spielen wir sie auf dem Klaviere in dieser Folge nach einander, wir mögen dies ohne die durch Punkte angegebene Oktave oder mit Hinzufügung derselben thun, so wird die Folge abscheulich klingen, noch hässlicher, wenn wir die Oktave dazu nehmen. Dies hat seine guten Gründe, von denen wir sogleich einen kennen lernen wollen. Wir bemerken an dieser schlecht klingenden Folge einen stetig gleichen Fortschritt aller Stimmen nach einer und derselben Richtung. Diese gerade oder gleiche Bewegung (*motus rectus* oder *aequalis*), die überall gefährlich ist, braucht also Vorsicht, selbst wenn nur einige Stimmen in gerader Richtung mit einander laufen. Geschieht es aber in allen Stimmen, so muss es in der Kunst, wo wir nicht blos Einheit, sondern eben so sehr Mannigfaltigkeit mit Recht verlangen, doppelt misslich werden. Vor dieser hat man sich daher in allen 4 Stimmen auf einmal ganz besonders zu hüten. Desto unverfänglicher ist die Gegenbewegung (*motus contrarius*),

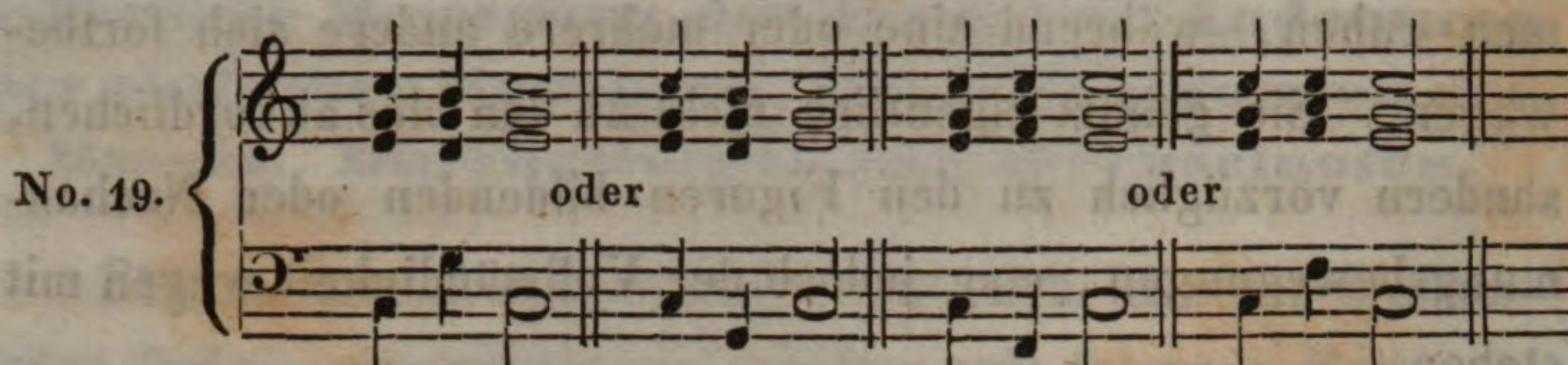
s. in No. 18 a, welche in einer oder in zwei Stimmen aufwärts schreitet, während die andern abwärtsgehen und umgekehrt. Die dritte, die Seitenbewegung (*motus obliquus* oder die schräge), s. Nr. 18 b, lässt eine oder mehrere Stimmen ruhen, während eine oder mehrere andere sich fortbewegen. Sie gehört eigentlich nicht zu den bloß akkordlichen, sondern vorzüglich zu den Figuren bildenden oder Nachahmungsbewegungen, mag jedoch der Vollständigkeit wegen mit stehen.



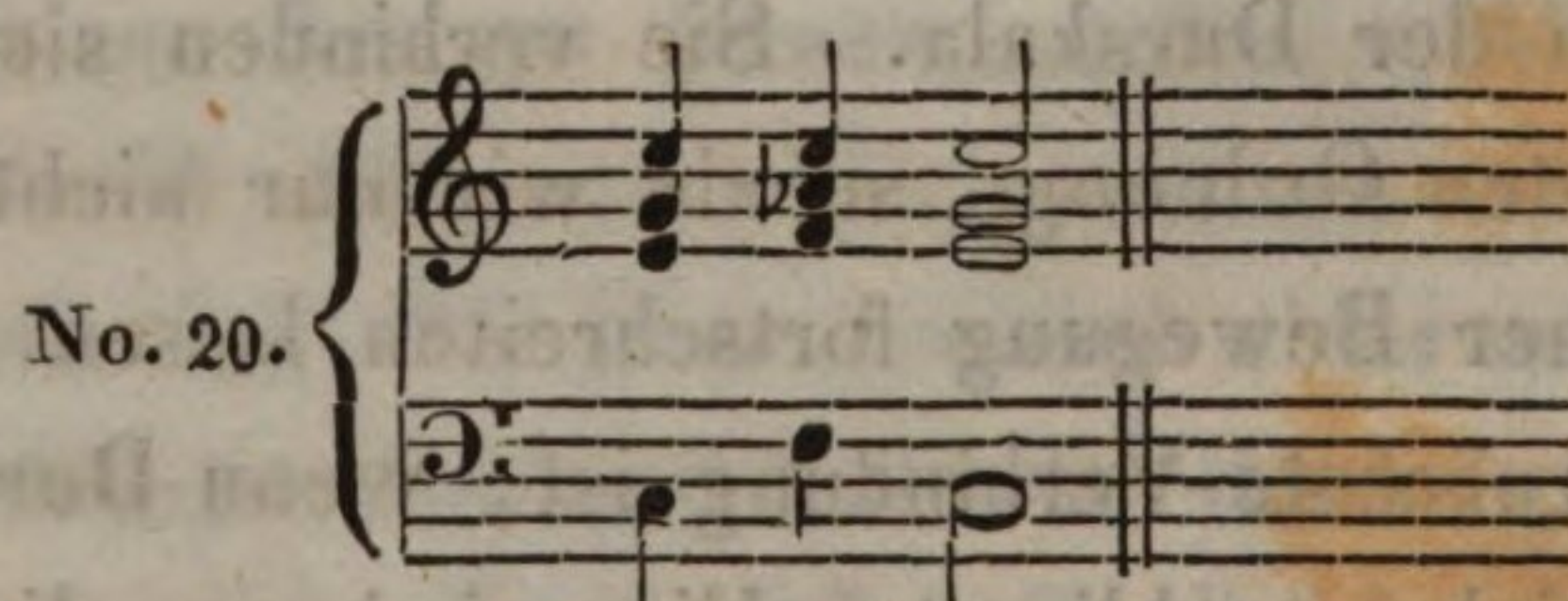
Dennoch gehören alle diese Dreiklänge, höchstens mit Ausnahme des letzten auf der Septime der Tonleiter, welcher seiner kleinen Quinte wegen ein unbestimmter ist, daher auch verschiedenen Gebrauch fordert, weil er verschieden angesehen und abgeleitet werden kann, zu den ersten Verwandtschaften der Durskala. Sie verbinden sich daher auch in der schönsten Ordnung, sobald wir nur nicht alle 4 Stimmen in gleicher Bewegung fortschreiten lassen.

Die allernächste Verbindung ist, wenn Dur seinem Tongeschlechte sich anschliesst. Hier sind nun die beiden verwandten Akkorde von Cdur 1, die Quinte nach oben, welche uns schon in den Nebentönen mitklingt, und die Quinte nach unten. Zunächst erhalten wir demnach die Seite der Erhebung, die für sich allein schon ein kleines Tonstück abrunden kann. Dann dient uns die Seite der Versenkung in gleicher Weise. Der Fortschritt des Basses wird also in seinen Stammakkorden nach beiden Quin-

ten oder nach ihrer Umkehrung in beide Quart
ten schreiten. Das ist also der natürlichste, nächste
Gang des Grundbasses, der auch am Meisten sich hören
lässt:



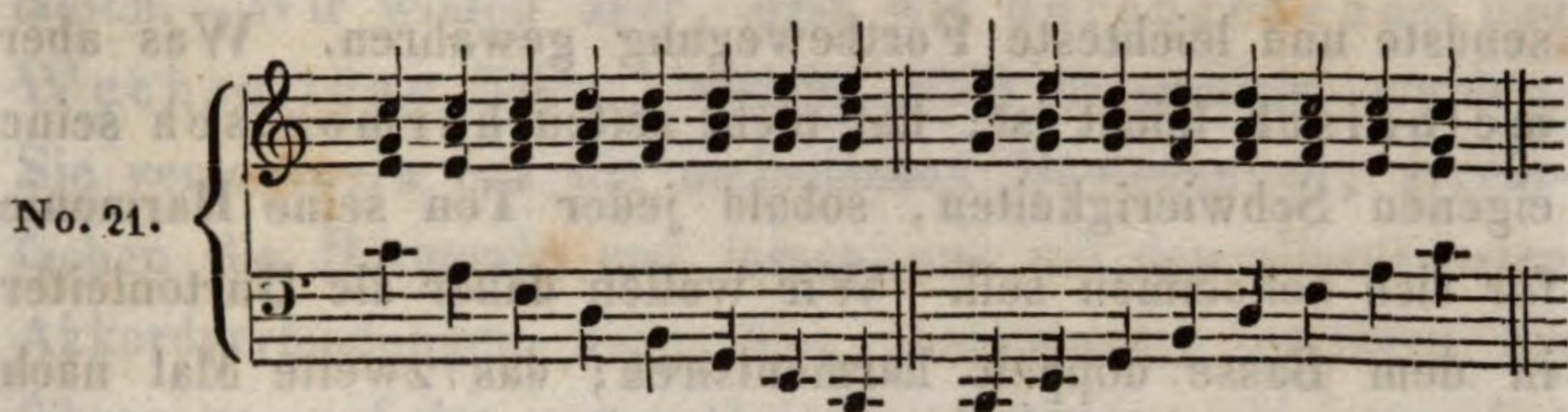
Der Versenkungsfortschritt führt an und für sich in mil-
dere Stimmung, die sich gern an das Weiche anschliesst.
Schon darum wird anstatt des *F*dur auch *F*moll willkommen
sein. Dieses *F*moll ist aber, wie wir sogleich in den ver-
wandten Akkorden der Mollskala sehen werden, mit *C*dur
so nothwendig verbunden, dass es sich erforderlichen Falles,
d. i., wenn dadurch ein besonderes Gefühl, z. B. tieferer
Sehnsucht oder schmerzlicher Demuth etc., auszudrücken
wäre, auch im herrschenden *C*dur recht wohl anwenden
lässt, was auch nicht selten geschieht. Die Fortschreitung
in die nächste Unterquinte wechselt folglich auch ihr Dur
mit Moll.



Dass dabei in den oberen Stimmen alle 3 Lagen nach Be-
lieben oder nach Beschaffenheit der Melodie gebraucht wer-
den, versteht sich hier, wie überall, von selbst. Wir er-
innern es daher nicht wieder.

Es gibt aber eine grössere Mannigfaltigkeit, wenn sich
Dur mit Moll noch weiter verbindet. Wir sahen, dass alle
Parallel-Mollakkorde der 3 ersten vom Dur aus wirklich ge-

geben sind. Da wir wissen, dass jedes Parallel-Moll eine kleine Terz von seinem nächstverwandten Durakkorde gleicher Vorzeichnung entfernt liegt, so wird die zweite Hauptbewegung des Basses, wollen wir die nächstverwandten Stammakkorde des Moll, die Terzfortschreitung sein. Das geschieht im Herabgehen eben so gut als im Heraufsteigen, natürlich in entgegengesetzter Richtung:

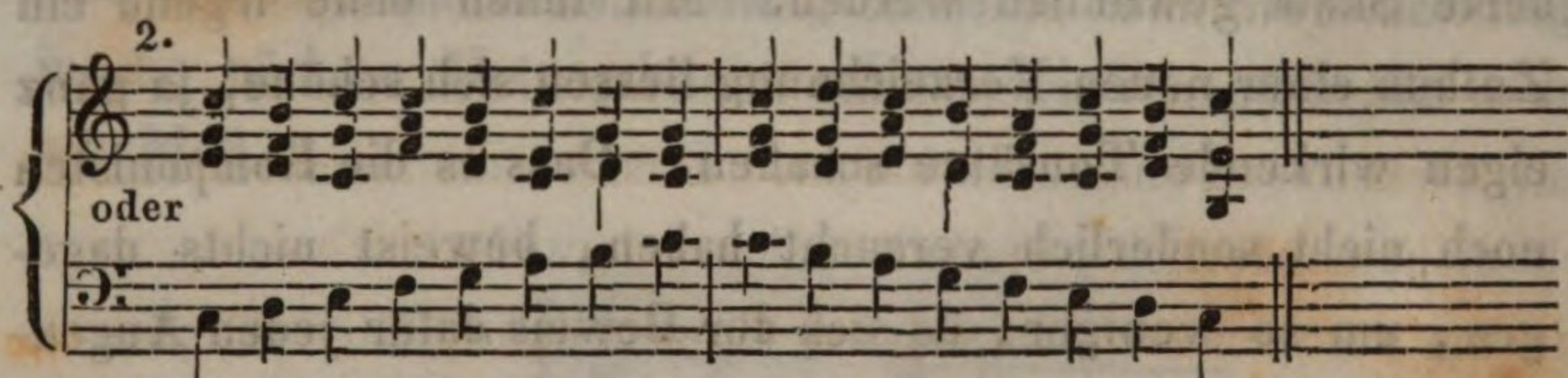
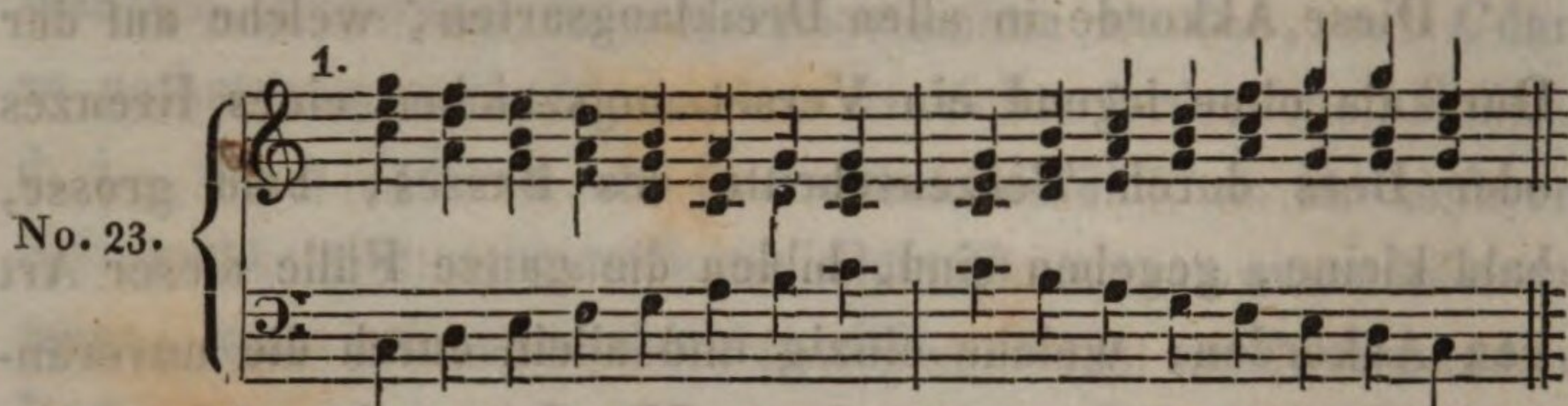


Diese Akkorde in allen Dreiklangsarten, welche auf der Durskala ohne irgend ein Versetzungszeichen eines Kreuzes oder Bees durch Terzenschritte des Basses, bald grosse, bald kleine, gegeben sind, bilden die ganze Fülle dieser Art von Akkorden, welche einzig und allein durch die unveränderte Skala gewonnen werden. Mit ihnen ohne irgend ein Zuthun einer neuen Vorzeichnung liessen sich schöne, ja ganz eigen wirkende Tonsätze schaffen. Dass es die Komponisten noch nicht sonderlich versucht haben, beweist nichts dagegen, um so weniger, da sich der Beweis dafür jeden Augenblick ohne Schwierigkeit führen liesse. — Auch darauf müssen wir besonderes Gewicht legen, dass die Grundbassführung sowohl in kleinen als in grossen Terzen fortzuschreiten liebt, was für die Folge wichtig ist.

Natürlich kann der Schritt des Basses in die Sexten, als Umkehrungen der Terzen, harmonisch nur gut sein; er ist jedoch mehr in besonderen Situationsveranlassungen und für melodische Heraushebungen des Basses, also nicht für gewöhnlich zu verwenden, wie alle Intervalle, ausgenommen die Oktave, welche die Quinte überschreiten. Man bemerke:



Der Fortschritt in diatonischen Sekunden ist jeder Stimme natürlich, weil diese in melodischer Hinsicht die fließendste und leichteste Fortbewegung gewähren. Was aber melodisch leicht ist, hat nicht selten harmonisch seine eigenen Schwierigkeiten, sobald jeder Ton seine Harmonie für sich bekommen soll. Wir wollen daher die Durtonleiter in dem Basse doppelt harmonisiren; das zweite Mal nach der gebräuchlichen Weise der älteren Komponisten:



Legt man dagegen den melodischen Skalengang in den Diskant, so harmonisirt er sich wie von selbst mit den aller-nächsten Grundakkorden mit Ausnahme der Septime, die wir mit + bezeichnen:



Es ist also schwierig und sogar nicht rathsam, wenn man stets jeden Sekundenschritt des Basses möglichst mit jedes Mal neuen Grundharmonieen versehen wollte; die Akkordmassen würden sich zu sehr häufen, die Uebergänge zu oft wechseln und der Einheit des Zusammenhanges schaden; ferner würden sich auch die melodischen Figuren nicht gehörig absondern und mit den übrigen Stimmen zusammenlaufen. Wir wissen aber, dass wir durchgehende und Wechseltöne haben, welche nicht harmonisirt werden. Sie verschönern uns die melodischen Bewegungen, vereinfachen die Harmonie und lassen uns mit den allernächsten Akkordverbindungen nicht bloß auskommen, sondern sie führen uns auf den ersten Quintenaufschwung wie von selbst hin, z. B.:

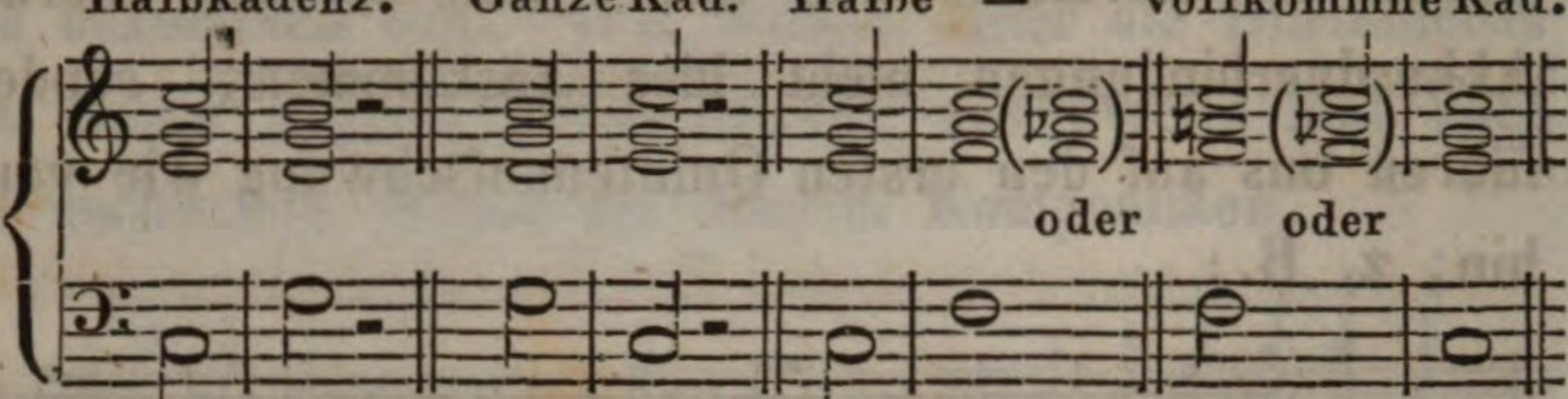
No. 25.

oder u. dergl.

Dies gibt uns schon die Ahnung, dass mit Handhabung durchgehender Noten oder melodischer Figuren ein ganzer Tonsatz nur mit sehr wenigen und gerade mit den allernächsten Akkorden schön durchgeführt werden kann. Bei geringer Aufmerksamkeit auf viele allgemein beliebte Tonstücke wird man es bestätigt finden. Wir erinnern nur an *Reichardt's* Lied des *Goethe'schen* Jägers: Im Walde schleich' ich etc. Man muss jedoch die ganze Akkordenverwebung nothwendig kennen lernen, um für jeden einzelnen Fall ungehindert das

jedes Mal Beste wählen und sicher damit umgehen zu können, vorzüglich um die Mittelglieder der Tonsätze ihrem Karakter gemäss verschieden zu machen und alle Uebergänge, so wie alle Stimmverbindungen beherrschen zu lernen. Auch setzen wir nicht blos kleine Lieder. — Immerhin bleiben aber die Bassschritte in die nächste Quinte nach oben und unten, oder in ihre beiden Quartenumkehrungen die nächsten, so dass sie auch für die Hauptabschnitte eines jeden Tonstücks von grösster Bedeutung sind. Man nennt sie in diesem Falle **Kadenzen**.

Halbkadenz. Ganze Kad. Halbe — vollkommne Kad.

No. 26. { 

oder oder

Geht nämlich ein Tonsatz aus *C*dur, so schliesst er seinen ersten Theil, er bestehe aus 8 oder 32 oder noch mehreren Takten, in *G*dur (Halbschluss, Halbkadenz), den zweiten Theil dagegen aus *G*dur nach *C*dur, dem Grundtone des Satzes. Dieses Verfahren ist bei Weitem das gewöhnliche; die zweite Eintheilungsart ist mit Recht viel ungewöhnlicher, weil beim Niedersenken aus *C* nach *F*dur oder Moll die Halbkadenz sehr leicht den Karakter einer vollkommenen annimmt, als ginge das Stück aus *F*dur oder moll. Man könnte jedoch diese Befüchtung einer Verwechslung leicht beseitigen, so dass auch diese Ordnung für gewisse Ausdrucksweisen recht gut zu verwenden wäre, weit mehr als man es bis jetzt gethan und wegen der Fugenlehre erlaubt gefunden hat. Wir schlagen sogar aus der Verwandtschaft der angegebenen Tonleiterakkorde noch folgende Kadenzirung vor, so wenig sie auch noch als solche angegeben worden ist; sie könnte bei gutem Gebrauche doch

wohl treffliche Dienste thun, versteht sich im seltenen Falle. Es wäre folgender, der als neuer Vorschlag einer Ungewöhnlichkeit ein kleines Plätzchen verdient, ohne vor der Hand auf etwas mehr Anspruch zu machen:

Halbe Kadenz. Ganze Kad. Halbe, Ganze Kad.

No. 27.

Das Ausführliche über die Kadenzen gehört in das Spätere. Hier das Einfachste davon, damit man sieht, welchen Einfluss die Ordnung der Akkorde auf praktische Komposition hat, den man ihr in den jüngsten Tagen hat absprechen wollen, obgleich die jüngsten Tage, so weit sie nichts von Ordnung lernen wollen, ohne Vergleich zum Erstaunen schlecht komponiren, und nicht wie die Väter, welche Harmonie studirten.

E r l ä u t e r u n g e n .

Zuvörderst möge noch eine kurze Erklärung der Ausdrücke „durchgehende und Wechsel-Noten“ stehen. Durchgehend nennt man jeden Ton, der nicht auf den Anschlag des Akkords fällt, daher gewöhnlich auf den schlechten Takttheil oder das schlechte Taktglied. Wir haben solche schon bei der oben vereinfacht harmonisirten Tonleiter gehabt. Solche Durchgänge heissen regelmässige, a) (*transitus regularis*). Treffen sie als unharmonische oder richtiger nicht zur eben erklingenden Harmonie gehörige Noten mit dem Akkordanschlage zusammen und fallen sie auf gute Takttheile, wodurch sie merklicher werden, so heissen sie Wechsel-Noten oder unregelmässige Durchgänge (*transitus irregularis*) b). Den gemischten

Durchgang (*mixtus*), wo eine durchgehende Note auf den schlechten und eine zweite auf den guten Takttheil gegen den Akkord fällt, c), führen wir nur mit an, um zu zeigen, dass auch mehrere Töne, ja ganze Passagen längerer Art auf einem und demselben Akkorde angebracht werden, was sich in den meisten Tonsätzen zeigt.

No. 28.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music, each with a single note. Above these notes are the labels 'a.', 'b.', 'a.', 'b.', and 'c.'. The lower staff is in bass clef and contains seven measures of music, each with a single note. Above these notes are the labels 'd.', 'd.', 'd.w.', 'd.w.', 'w.w.', 'd.w.', and 'd.w.'. The notes are connected by a brace on the left side.

Aus diesen Benennungen „regelmässig und nicht“ sehen wir schon, dass die Alten den ersten Durchgang vorzogen, weil sie auf eine klare Harmonie hielten. Da jetzt das Gegenteil Sitte ist, wird der unregelmässige Durchgang eben so wohl als der springende öfter vorkommen.

Von der Terzenkadenz des Basses nach dem parallelen Moll wollen wir nichts reden. Wem sie nicht einleuchtet, der lasse sie fallen. Wir wollen nur damit unsere Meinung aussprechen und ein Bedenken anregen. Eben so verhält es sich mit der Kadenzirung in die Unterquinte von Dur oder Moll. In der Scheidung eines Tonstücks in zwei Theile, so dass der erste Theil aus *C*dur z. B. in *F*dur oder moll geführt würde, ist sie ausserordentlich selten, ob sie gleich für gewisse Darstellungen, die eher ein Versenken als ein Erheben verlangen, recht vortheilhaft sein würde. Desto öfter hingegen kommt sie am Schlusse eines Tonstücks als ganze Kadenz vor, wo sie die plagalische, wohl auch die kirchliche genannt wird, weil sie in Kirchentonsätzen am Meisten gebraucht wurde und noch jetzt gebraucht wird, und nicht blos im Kirchlichen. Die erste Erhebungs-Halbkadenz, die als ganze in den Hauptgrundton des Tonsatzes

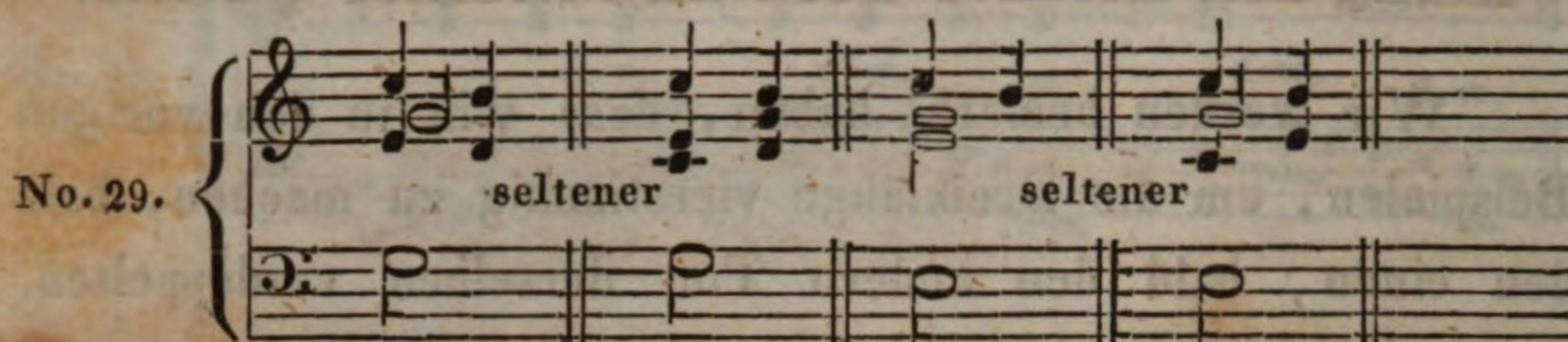
sich versenkt und volle Ruhe gibt, ist die herrschende. Man nennt sie die authentische. S. musikal. Grammat. S. 205 — 207.

§. 27.

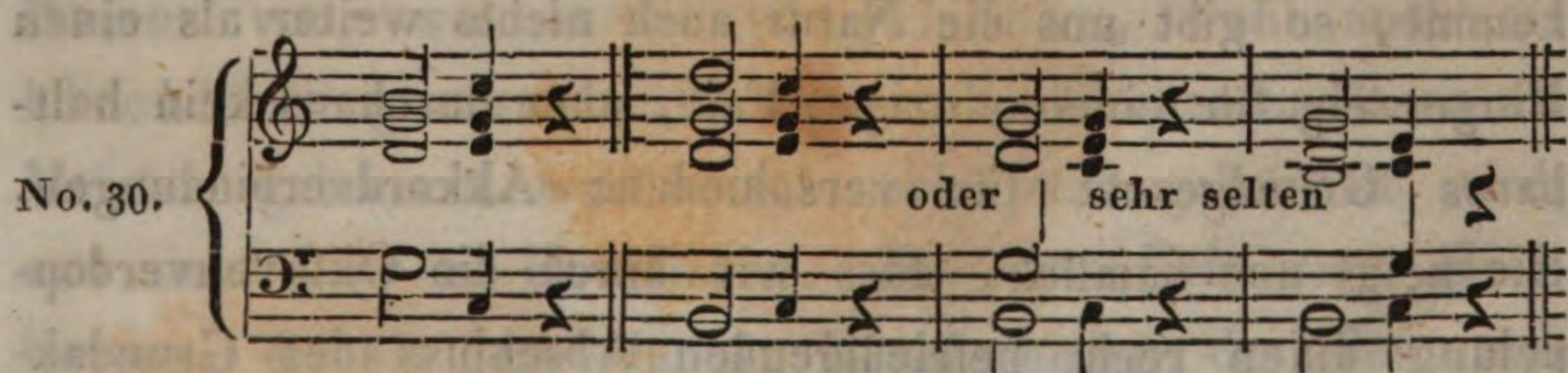
Verdoppelungsgesetz. — Unvollständiger Dreiklang. — Unbestimmter Dreiklang oder Dreiklang mit kleiner Terz und kleiner Quinte.

Wir werden bemerkt haben, dass wir in den vorigen Beispielen, um die Dreiklänge vierstimmig zu machen, bald den einen, bald den andern Ton derselben verdoppelten. Diese Verdoppelungsweise darf mit allen 3 Tönen vorgenommen werden, allein nie willkürlich; sie hat ihr Gesetz, das zuweilen im melodischen Gange der Stimmen, zuweilen im Harmonischen oder in beiden zugleich liegt. Das harmonische Gesetz ist keinesweges zu vernachlässigen, wenn die Sprache der Musik rein sein soll. Die Natur selbst gibt uns in den mitklingenden Nebentönen folgende Ordnung: Die Oktave wird zweimal, die Quinte einmal und die grosse Terz nicht verdoppelt. Da wir in unsern Akkorden die weit auseinander liegenden Nebentöne in Terzen einander nahe legen, so kommen wir nothwendig beim Gebrauche der engen Harmonie auch in den Fall, statt der Oktave die Tonika oder die Prime zu verdoppeln (den Einklang). Beides ist harmonisch gleich gut. — Da uns aber die Natur nur einen einzigen Akkord, nicht eine Reihenfolge derselben andeutet, auf welche letzte es uns bei den Verdoppelungen jedoch ankommt, so gibt uns die Natur auch nichts weiter als einen Fingerzeig für einen einzigen Fall, aber durchaus kein haltbares Grundgesetz für verschiedene Akkordverbindungen. Sie zeigt uns nämlich, dass wir durch die Oktavenverdoppelung einen recht befriedigenden Abschluss des Grundak-

kordes erhalten. Diese Bemerkung, verbunden mit der zweiten, dass wir in mancherlei andere Akkorde uns fortbewegen wollen um der Mannigfaltigkeit willen, die wir uns nicht nehmen lassen können, veranlasst uns nothwendig, das Verdoppelungsgesetz so zu stellen: Siehe dabei auf den folgenden Akkord und verdoppele zunächst den Ton, der im nächsten Akkorde als Oktave des Grundtones erscheint. Also:



Zweitens: Liegt der Grundton des folgenden Akkordes nicht in dem erklingenden, was stets nach der Seite der Senkung der Fall ist (z. B. aus *G* in *C*dur, aus *C* in *F*dur oder moll), so wird entweder der Grundton des Stammakkordes durch die Oktave, oder es wird die Quinte des eben erklingenden Akkordes verdoppelt, als der nach der Oktave zu verdoppelnde Ton. Die grosse Terz darf in diesem Falle nicht verdoppelt werden, weil sie in Beziehung auf den folgenden Akkord die Septime ist, als grosser Leiteton zu scharf hervorsticht und in jeder Stimme zu stark nach dem Grundtone und seiner Oktave hindrängt, eine Gleichmässigkeit des Fortschrittes, die vermieden werden muss.





Dagegen hängt die Wahl der Oktaven- oder Quintenverdoppelung jederzeit von der Lage der verschiedenen Stimmen und von der jedesmalig vortheilhaftesten Melodie ab; harmonisch sind beide gleich gut.

Da nun in diesen wesentlich konsonirenden Dreiklängen für den vorzüglich zu berücksichtigenden vierstimmigen Satz nothwendig ein Intervall derselben schon zu verdoppeln ist, so wird freilich ohne besondern Grund nie ein wesentliches Intervall derselben weggelassen werden dürfen. Dennoch gibt es Fälle, wo um fließender Stimmenführung willen ein solches weggelassen ist. Dies sind dieselben Senkungsfälle in die Unterquinte, die wir eben besprochen haben, um der grossen Terz willen, die gegen den folgenden Akkord zur grossen Septime, also zum Hauptleitetone wird. Man schreibt also wie bei a); es wäre hart, wie bei b) zu schreiben, sobald man einen Abschluss machen und nicht in der Melodie *e* nehmen will wie bei c). Dagegen verdeckt sich ein solcher Fortschritt der grossen Terz in die Quinte bei enger Harmonie, wo er folglich ohne grosse Härte zu gebrauchen ist, d):



Fehlt in einem Akkorde ein zu ihm gehörendes Intervall, so ist er unvollständig. Wir sehen bei a), dass

die Quinte weggelassen ist. Sie ist das Erste, was fehlen kann; denn fehlt die Terz oder der Grundton, so wird der Akkord zweideutig. Im ersten Falle werden wir ungewiss, ob Dur oder Moll gemeint ist. Zu *Palestrina's* Zeiten liess man am Schlusse eines Tonsatzes die Terz darum weg, weil man noch in dem alten Wahne befangen war, als sei sie nicht konsonirend genug zum Abschlusse. Jetzt sollte man es nicht mehr thun, es wäre denn, man wollte jene Zeit geschichtlich darstellen und ihren Wahn darum nachahmen. Frömmer hingegen wird dadurch nichts; vielmehr wird unserm Gefühl wie unserm Verstande Gewalt angethan. — Bleibt der Grundton weg, so wird der Akkord schwankend; man weiss nicht, ob *C*dur oder *E*moll gemeint ist:

No. 32.

Ein solches Schwanken kann zuweilen der Situation angemessen sein; dann ist es gut.

Ein Schwanken anderer Art gibt sich in dem Dreiklange mit kleiner Terz und kleiner Quinte kund. Wir haben diesen Akkord einen unbestimmten Dreiklang genannt, theils weil er nicht einmal stets als Dreiklang anzusehen ist, sondern auch ein unvollständiger Septimenakkord auf der fehlenden Dominante sein kann a):

No. 33.

was bald vollkommen deutlich werden wird, theils weil er in so vielerlei Verbindungen steht seiner kleinen Quinte wegen, die es auch unmöglich macht, ihn als Abschlussakkord eines Tonsatzes zu verwenden, dass seine Fortschreitung ohne irgend eine Veränderung des Akkordes die grösste Mannigfaltigkeit bietet. Seinen Intervallen nach gehört er eben so wohl zu C dur als zu moll, wie zu allen Dreiklängen, welche auf der Tonleiter liegen oder leitereigen sind, b). Wollen wir ihn als unbestimmten Dreiklang, nicht als unvollständigen Septimenakkord, in C dur fortschreiten lassen, so ergibt sich sogleich, dass sein Grundton eben der Leiteton, die grosse Septime von C dur ist, welcher in Senkungsfortschritten nicht verdoppelt werden soll, eine Eigenschaft, welche schon allein ihm den Rang eines Stammakkordes nehmen würde. Wir könnten ihn dann nur entweder wie bei a) oder b) vierstimmig gestalten. Nehmen wir ihn nur dreistimmig und führen ihn in C dur, wie bei c), so ist er gar kein wesentlicher Dreiklang, sondern blos ein unvollständiger Septimenakkord, was bei den Septimen deutlicher werden wird:

No. 34.

a. b. c. d. e.

oder etc. nicht nicht

Der Fortschritt bei a) und bei b) im ersten Takte ist vollkommen gut, was wir später begründen; dagegen ist es der zweite Takt bei b) nur sehr bedingt und in seltenen Fällen,

wo das Unbestimmte und Unvollständige sich breit machen darf der vorherrschenden Situation wegen, denn für alle gewöhnliche Darstellungsweise kann ein unbestimmter Akkord im Bunde mit einem unvollständigen nicht sehr wirksam sich bewähren. Das ist auch einer der Gründe, warum man weit häufiger *E*dur als *E*moll [s. d)] auf diesen Akkord folgen lässt, weil es einen schöneren und freundlicheren Eindruck machen muss, wenn sich aus dem Unbestimmten das völlig Befriedigende, das Hellste, wie im Dur, entwickelt, als wenn es sich nur dem sehnächtigen Moll anreihet, was jedoch für seinen Kreis gleichfalls gut ist, wie es sich von selbst versteht. Das *E*dur, ohne Vermittelung des *A*moll (siehe das letzte Notenbeispiel der vorigen Reihe) ist aber auch weit genug von unserer Haupttonleiter, *C*dur, entfernt, und zugleich auffallend genug, als dass man solche Fortschreitung jetzt nicht besonders gebrauchen sollte, wo das Auffallende, Ungewöhnliche und Unheimliche so sehr geliebt und gesucht wird. Der unbestimmte Akkord hat also den Vorzug, in weite Entfernung vom herrschenden Grundtone zu führen und zwar auf die natürlichste Weise, denn die erste und bedeutendste Fortschreitung des Basses aus einem Dreiklange in den andern ist in Quinten und ihren Umkehrungen, in Quarten. Und so muss auch dieser Akkord als Dreiklang zunächst in seine Unterquinte oder Oberquarte fortschreiten. In den Grundakkord der Oberquinte kann er aber nicht übergehen, sondern nur in deren unbestimmtere Versetzungsakkorde, weil ihn die Unregelmässigkeit der kleinen Quinte, die kein akkordliches Fortschreitungsintervall ist, daran hindert. Man schreibt daher selbst in den ungeordnetsten Harmonieentwürfen nicht wie bei e), wenn man kadenziren will.

E r l ä u t e r u n g e n .

Die Regel, dass die grosse Terz im Senkungsfalle nach der Unterquinte nicht verdoppelt werden darf, ist mindestens in den allermeisten Lehrbüchern der Harmonie nicht bestimmt ausgesprochen worden. Der Fall, wo ihre Verdoppelung unzulässig ist, blieb unbestimmt, wodurch auch jene Fälle, wo sie unbedenklich verdoppelt werden kann, sobald es die Melodie einer Stimme erfordert, unbestimmt gelassen wurden. Höchstens sagte man uns, dass die grosse Terz das „am schärfsten eindringende“ Intervall des Dreiklangles sei; in welchen Verbindungen? das blieb unerwähnt. Ja Herr Dr. *A. B. Marx* schlägt uns, sogar mit Einmischung der Septime des Dominantakkordes, in seiner Kompositionslehre S. 75, vergessend, was er S. 63 eben erst, freilich so recht im Allgemeinen, über die grosse Terz sagte, folgende Schönheit vor, die er fehlerlos (?) zu nennen beliebt. Man versuche die Anmuth dieser Fehlerlosigkeit:

schlecht

No. 35.

Das h, die verdoppelt grosse Terz, klingt, auf dem guten Takttheile noch dazu, so schneidend hervor, dass man es nicht vergessen kann. Die gerade Quintenfortschreitung, vom c des Tenors gleich in d, wäre hier gegen diese Härte noch eine wahre Wohlthat. Er macht sich eben aus Quintenmachen nichts, hier aber findet er doch einen Uebelstand in ihnen und will in ihnen ein „hohles Herausklängen“ empfinden. Seit wann klingen denn Quinten hohl? Im Gegentheil klingen sie hell und ohne Terz leer, aber nie hohl.

Es ist eine hohle Redensart, wie viele. Anstatt des geringeren Uebels wählt er das grössere, das er für fehlerlos ausgibt aus Mangel an Unterscheidung. Das ist aber eine von den Ursachen, warum Hr. M. auch nicht einmal ein wohlgefälliges Lied zu komponiren im Stande gewesen ist.

Wenn der unbestimmte Dreiklang seinen natürlichsten Bassschritt in die Oberquarte vollbringt, ist der erste zu verdoppelnde Ton, wie im gewöhnlichen Falle, die Oktave, a);

No. 36.

a. b. c.

oder selten; (oder) sehr selten u. zu widerrathen.

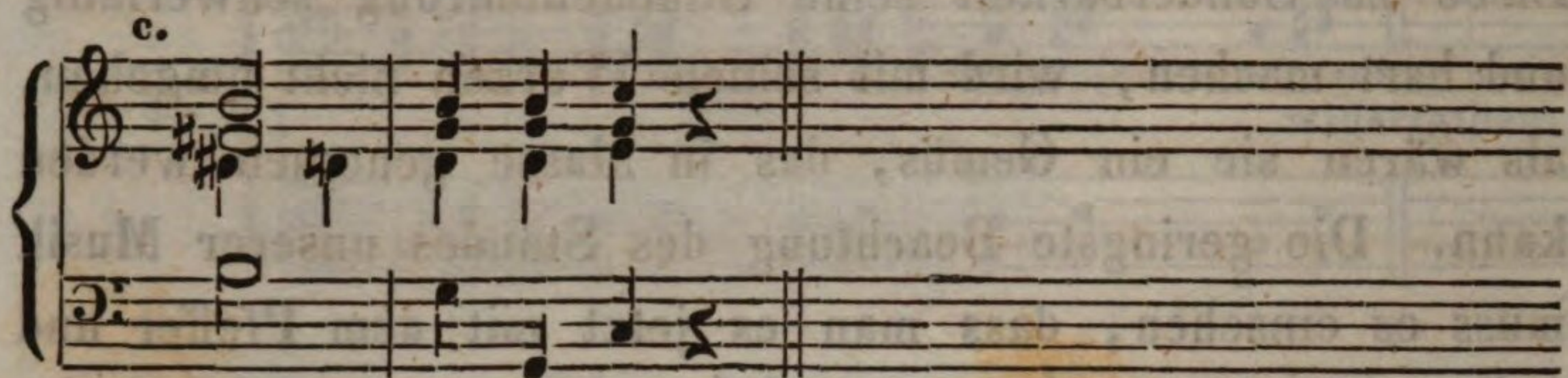
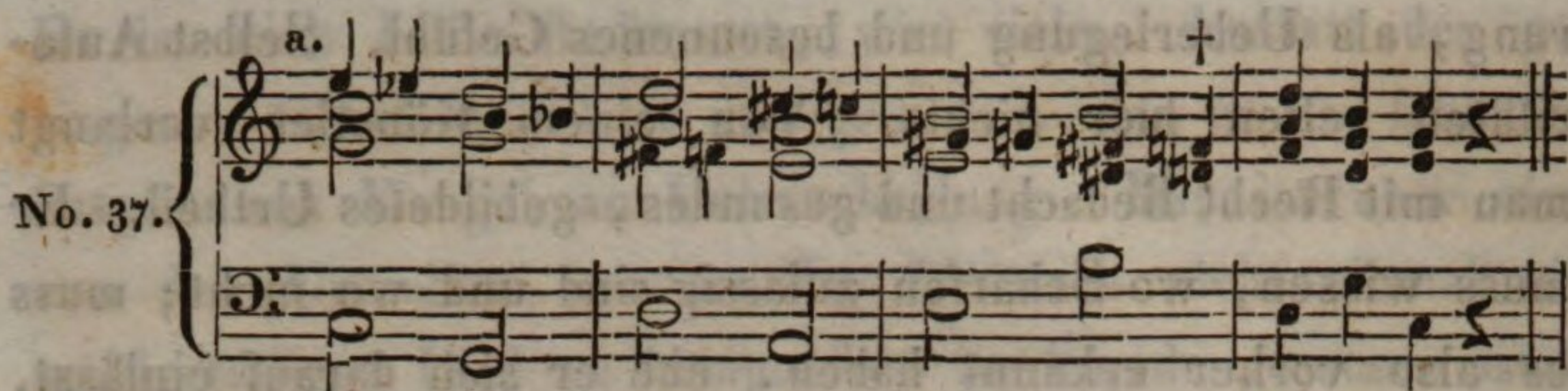
dann folgt, namentlich auf der ersten Versetzung desselben, also in seinem Sextenakkorde, die Verdoppelung der Terz, die als kleine Terz, wie wir aus dem Früheren wissen, weich ist, also nicht scharf hervorklingt, b); am Seltensten verdoppele man die kleine Quinte, weil sie ihrer Natur gemäss immer eine Neigung zur Senkung, nicht zum Heraufschwung in einen übermässigen Ton hat c). Der letzte stark auffallende Fortschritt in einen übermässigen Ton darf nirgend angebracht werden, als wo damit als mit einem ungewöhnlichen Mittel auch etwas Ungewöhnliches erreicht wird. Wo nichts oder nichts Sonderliches damit erreicht wird, ist die Schwierigkeit, die man namentlich den Singstimmen damit zumuthet, völlig unnütz, ja gefährlich, denn man verdirbt sich damit ohne Noth nicht selten den Wohlklang, wenn der übermässige Aufschwung nicht sicher getroffen wird. Wir rathen daher, die Verdoppelungen bei c) zu vermeiden; in hundert Fällen führen sie zu nichts und zeigen eher Fahrlässigkeit und Gleichgiltigkeit gegen natürliche Stimmenfüh-

rung, als Ueberlegung und besonnenes Gefühl. Selbst Autoritäten helfen hier nichts. Von einem Künstler verlangt man mit Recht Bedacht und gesundes, gebildetes Urtheil. Er muss wissen, wo Schärfen zulässig sind und wo nicht; muss es also vorher erkannt haben, ehe er sich darauf einlässt. Das Erste, was er zu lernen und zu üben hat, ist das Ge-regelte, dann ergeben sich die Ausnahmen am rechten Orte von selbst; dann wird er sie auch nicht öfter verwenden, als bis sie aus irgend einem Grunde wirksam hervorstechen, wird aber dann auch gewiss nicht zufahren und bloß aus Liebe zu Sonderbarkeit seine Stimmenführung schwerfällig und hart machen, wird mit seinen Würzen nicht umgehen, als wären sie ein Gemüs, das in Masse genossen werden kann. Die geringste Beachtung des Standes unserer Musik muss es einsehen, dass man es jetzt mit dem Pfeffer und ähnlichen scharfen Mitteln viel zu weit getrieben und die Zungen matt und geschmacklos gebeizt hat. Was daraus folgte, liegt gleichfalls vor Augen. Also Mässigung! Sie ist das Erste, was zu rathen ist.

§. 28.

Chromatische Fortschreitungen konsonirender Dreiklänge. Enharmonischer Wechsel. Realstimmigkeit.

Das gleichnamige Dur mit Moll im Wechsel, das wir schon als in erster Verwandtschaft stehend kennen, ist schon ein solcher Fortgang, und zwar nach der Seite der Erhebung aus einem Grad der Verwandtschaft in den nächsten a), so wie nach der Seite der Senkung b). Wir wollen beide in Akkordreihen neben einander stellen:



Im ersten Beispiele a) bemerken wir, dass nach *H*dur nicht das gleichnamige *H*moll, sondern der unbestimmte Dreiklang mit kleiner Terz und kleiner Quinte gebraucht worden ist. Das wäre nicht nothwendig gewesen, um schnell wieder nach *C*dur zurückzukehren. Denn da *H*moll mit *G*dur in eben so naher Verwandtschaft als mit *F*isdur steht, so wäre die Rückkehr nach *C*dur vermittels *G*dur nach *H*moll gleich gut erfolgt, wie bei c). Der unbestimmte Akkord dient uns hier zu einer Schattirung der Fortschrittsreihe, wozu er oft verwendet wird. Wir ergriffen ihn jedoch mit Fleiss, um seine doppelseitig chromatische Aenderung und sein Vermögen, nicht minder geschickt in steigende und fallende, und zwar in beiden Verhältnissen entlegene Verwandtschaften zu führen, recht klar zu machen.

Man bringt also diesen unbestimmten Dreiklang durch Verkleinerung der Quinte und Terz hervor — von der andern Seite durch chromatische Erhöhung des Grundtones. —

Der zufällige, oder richtiger, nicht in der eben herrschenden Tonleiter liegende Grundton gibt ihm die Möglichkeit zu schneller Emporschwingung im Fernen, ohne dass er ihm einen näheren Fortschritt untersagt oder nur im Geringsten hindert a) No. 38. Die Vertauschung der wesentlich reinen Quinte mit der kleinen gibt ihm ohne irgend eine zwingende Nöthigung die Möglichkeit zu schneller und weiter Versenkung, wie bei b). Die bloße Schattirung der akkordlichen Verhältnisse bleibt ihm also in jedem Falle unbenommen, was uns die Fortgänge bei a) und b) mit dem Zusatze des Wortes „oder“ deutlich zeigen. Man sieht also, dass er in jeder Hinsicht mit Recht ein unbestimmter Dreiklang von uns genannt wurde. Diese Unbestimmtheit bringt ihm zugleich die Schmiegsamkeit in die verschiedensten Verhältnisse.

No. 38.

a. melodischer: oder

b. oder

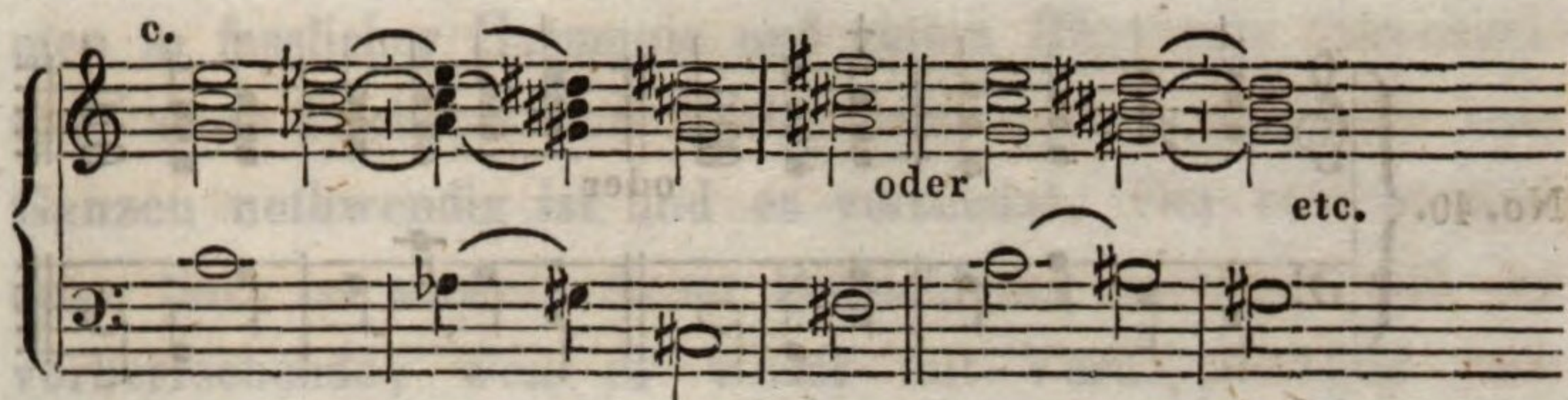
c. u. umgekehrt

Jedes Intervall des Dreiklanges verändert also seine Stufe chromatisch frei, d. h. nach dem Bedürfnisse des Fortschrittes, so: der Grundton durch chromatische Erhöhung, die Quinte durch solche Erniedrigung, die Terz durch Vertauschung der grossen mit der kleinen und umgekehrt; die Terz und Quinte auch zugleich, wie bei c). Man suche die Fortschreitungen davon selbst.

In der vorigen Beispielreihe No. 37, b) sieht man auf den ersten Blick, dass die Senkungen in's Weite fortlaufen würden, wenn wir ihnen nicht auf irgend eine Weise Maass und Ziel setzen wollten. Das geschieht am Leichtesten, wenn wir nach einem Durdreiklange sein Parallel-Moll gebrauchen, weil dies auf der Seite der Erhebung in nächster Verwandtschaft mit Dur zusammenhängt. Wir kommen also aus *Desdur* nach *Bmoll* und von diesem nach *Fdur*, das wieder mit *Cdur* in nächster Verwandtschaft steht. Es steht uns ganz frei, dies bei jedem anderen vorhergegangenen Akkorde zu thun. Wir hätten eben so gut aus *Esdur* nach *Cmoll* und aus diesem nach *Gdur* fortschreiten können u. s. w. Wo wir also eine andere Richtung zu beginnen haben, das hängt von der Beschaffenheit der Melodie und von unserer Absicht ab, die ihren Grund jedesmal im Ausdrücke des darzustellenden Inhalts haben soll, weshalb wir ja eben den Zusammenhang der Akkorde zu erlernen haben, damit wir uns künftig in keinem Ausdrücke aus Unkenntniss gestört sehen. Andere Fortschreitungen aus einem Dreiklange in einen andern entfernten sind noch solche, die von dem Grundakkorde in eine Versetzung eines nicht nahe verwandten Dreiklanges führen, oder umgekehrt von einer Umkehrung (Versetzung) aus in einen entfernten Stammakkord, a) und b).

No. 39.

The musical notation for No. 39 consists of two staves, each with a treble and bass clef. Example a shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, E4) and back to a triad (C4, E4, G4). Example b shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, E4) and back to a triad (C4, E4, G4), with different chromatic alterations.

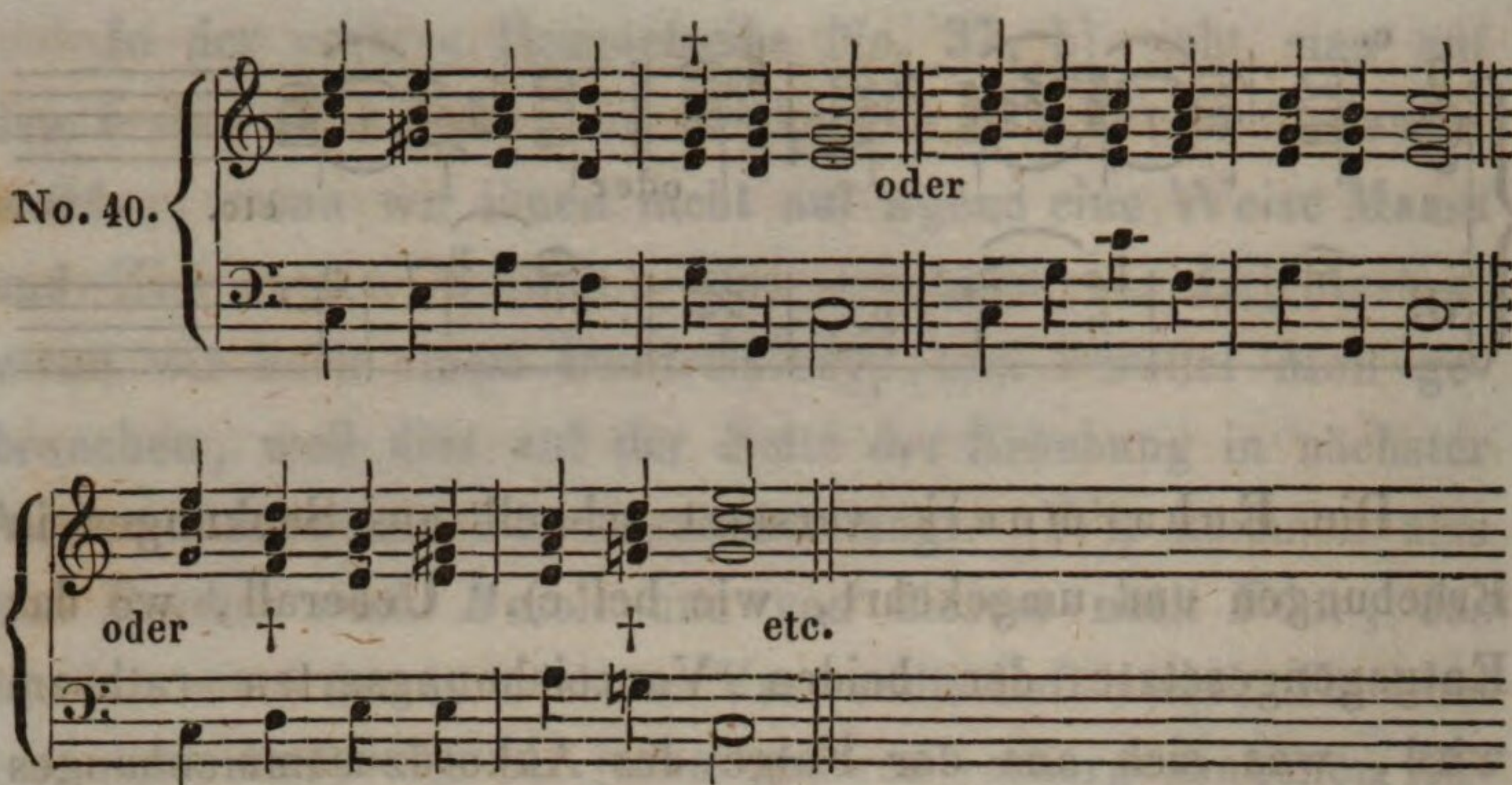


Die Enharmonik versetzt schnell aus Senkungen in Erhebungen und umgekehrt, wie bei c). Ueberall, wo das Entgegengesetzte der beiden Vorzeichnungsarten rathsam wird, was sich aus der Folge des Akkordzusammenhanges jedes Tonsatzes ergibt, beginnt ihr Zwischenspiel, das eben nur so lange anhält, als es die Situation erheischt. Man hüte sich dabei, dass man nicht dadurch aus dem Karakter des Tonstückes fällt, denn die Akkordreihe der Kreuze und der Been drückt etwas Verschiedenes aus. Auch in der Wahl des enharmonischen Wechsels, wie in jeder anscheinenden Kleinigkeit, zeigt sich die Bildung eines Künstlers. Es muss Alles am Orte stehen, nicht willkürlich, sondern wie nothwendig aus dem Kerne hervorgewachsen.

Man merke sich für Uebergänge aus einem Akkord in den andern vorzüglich folgende Sätze:

Die Uebergänge in die Akkorde erster Verwandtschaft sind bei nicht zu schlechter Lage der 3 übrigen Stimmen ohne allen Anstoss gut. Weit mehr Vorsicht ist in Uebergängen in entferntere Verwandtschaften nöthig; am Meisten wenn der Bass zu neuen Akkorden, also nicht durchgehend, in Sekunden fortschreitet.

Für die letzten Fälle gilt die Hauptregel: Bleibt im folgenden Akkord ein Ton des vorhergegangenen Akkords liegen, oder nimmt ihn eine andere Stimme in der Oktave auf, so ist die Fortschreitung harmonisch gut.



Die mit + bezeichneten Akkorde sind leitereigene und gehören somit unter die Akkorde erster Verwandtschaft, die man sich ohne allen Grund zu sehr beschränkt hat. Sie stehen also sicher genug nach der ersten Regel, wenn auch kein Ton des vorigen Akkordes liegen bleibt oder von einer andern Stimme in der Oktave ergriffen wird. Ferner:

Der chromatisch zu verändernde Ton darf im Realstimmen nicht verdoppelt werden, sobald er im folgenden Akkorde nach einem gleichmässigen Fortschritte in beiden Stimmen drängen sollte. Das Beispiel aus No. 39, b) würde, so gestellt, verzerrt:



Es wird uns also eine kurze Erklärung des Realstimmen in harmonischer Rücksicht nothwendig. Realstimmig ist ein Tonsatz, in welchem gerade so viele Stimmen, als zu den wesentlichen gerechnet werden, in selbständigen Tonfolgen, die sich nicht mit einander vermengen, für sich stets verschieden von allen andern und doch zusam-

men in fasslicher Harmonie und gutem Rhythmus fortschreiten, ohne Flickerei und Noth, sondern so, dass jede zum Ganzen nothwendig ist und es verschönt. Der realvierstimmige Satz ist auch in dieser Hinsicht der leichteste und der vorherrschende, weil er weder mit Verdoppelungen noch mit Weglassungen zu vieler Intervalle seine Noth hat. Je mehr das Realstimmige wächst, also 5-, 6stimmig u. s. w. wird, desto schwieriger wird natürlich der Satz, wenn jede einzelne Stimme von jeder anderen im harmonischen Intervalle verschieden sein und doch eine Melodie für sich haben soll. Wo aber zwei Stimmen mit einander im Einklange oder in der Oktave gehen, hört eine dieser Stimmen auf eine Realstimme zu sein und wird eine blos verstärkende Nebenstimme, die wohl in anderer Hinsicht, z. B. durch ihre Klangfarbe sich wichtig machen kann, aber in harmonischer Rücksicht ihrer Realstimmigkeit durchaus gar nicht mehr zählt. Jede Stimme kann und soll zwar eine Zeit lang schweigen, eben so gut als mehrere, aber sie dürfen nicht einfallen und wieder wegbleiben, wie es gerade die Akkordverbindungen ohne alle Kunst für Jeden, auch den Ungeübten auf den ersten Anblick zu erheischen scheinen, sondern jede Stimme muss harmonisch selbständigen Gang und rhythmische Abrundung im Einsetzen und Abschliessen ihres melodischen und harmonischen Wesens erhalten und bewahren. Ist das nicht, so ist es Flickwerk, aber kein Kunstwerk. Man spricht daher wohl viel von realachtstimmigen, ja von 16- und 32stimmigen Tonsätzen; aber in der Regel sind es keine, am Wenigsten in unserer Zeit. Die Alten waren darin ohne Vergleich viel geschickter, weil sie mehr Fleiss auf reine Harmonie überhaupt verwendeten, was sich eben nicht übel bewährt hat. Es ist dies ein schlagender Beweis, dass auf geschickt harmonische Verbindung etwas mehr ankommt, als Viele jetzt aus Bequemlichkeit zu glauben scheinen.

E r l ä u t e r u n g e n .

Es ist also kein Tonsatz ein realachtstimmiger, der es etwa 4 oder 5 Takte lang bleibt, dazwischen aber schon ein paar Akkorde nur in 6 oder 7 Stimmen verschiedentönig, d. h. nicht unison oder in der Oktave neben einer andern Stimme herlaufend, führt, im Fortgange wieder in etlichen Akkorden achtstimmig, und, wenn es nicht gleich gut gehen will, wohl gar blos vierstimmig wird u. s. w. Es gibt nämlich eine Verdoppelung und Verdreifachung der Intervalle und Akkorde, die keine harmonische ist, sondern nur eine Verstärkung durch Oktavennahme der Intervalle der Akkorde. Man lässt z. B. einen vierstimmigen Satz von höheren oder tieferen Stimmen wiederholt und zu gleicher Zeit erschallen, um die Masse der Klänge zu vermehren. Das geschieht sehr oft in Orchesterwerken, was auch nicht zu tadeln ist, sobald sie auf Realstimmigkeit keine Ansprüche machen. Es kommt dabei nicht darauf an, wie viele Stimmen real fortklingen; man ist zufrieden, wenn nur das Quartett rein vierstimmig steht. Alle andere Stimmen verstärken oder umspielen es in begleitenden und schmückenden Figuren. Manche Stimmen schlagen auch wohl nur von Zeit zu Zeit in den melodisch-harmonischen Gang hinein, heissen darum auch mit Recht nur Füllstimmen. In dieser Satzart ist ein Orchesterwerk nicht schwer, aber auch nicht kunstreich. Wer könnte nicht ohne grosse Mühe den ersten Satz aus No. 40 in folgender Füllung schreiben?

No. 42.

The musical notation consists of two staves, each with a treble clef. The first staff contains six measures of music, each with a whole note chord. The second staff contains six measures of music, each with a whole note chord. The final measure of the second staff has a fermata symbol above it. The number 8 is written below the final measure of the second staff.

Der Satz ist und bleibt vierstimmig trotz seiner Tonmasse. Wenn Viele der Neuern, auch sogar namhafte Komponisten, den vierstimmigen Satz mit dem dreistimmigen, ganz wie es beliebt, vermischen und im Fortgange aller 4 Stimmen Beides unter einander laufen lassen, so nehmen sie damit der Musik einen sehr wesentlichen Theil ihrer Ordnung, treiben Stimmenmengerei und erniedrigen die Kunst zu einem bloßen Sinnenreiz aus Vorliebe für das Sonderbare und Bunte oder aus Nichtkenntniss. Beides frommt nicht und kann nicht bestehen.

§. 29.

**Dissonirende Dreiklänge und ihre Behandlung.
Vorbereitung der Dissonanzen.**

Wir haben also nur zwei konsonirende Stammakkorde, die Grundakkorde der beiden Tongeschlechter, welche in enger und weiter Harmonie, in ihren drei Lagen und ihren Umkehrungen konsonirend bleiben, in den beiden Umkehrungen jedoch mit abnehmender Befriedigung, deshalb im vierstimmigen Satze nicht zum Abschlusse, sondern zur Fortführung eines Tonstückes anwendbar. Nur die Terz konsonirt in grosser und kleiner Gestalt. Verändert sich hingegen der Grundton oder die Quinte, so sind sie dadurch aus ihrem beruhigenden Wesen mehr oder weniger herausgefallen. Schon der Dreiklang mit der kleinen Quinte wurde ein unbestimmter genannt, selbst dann, wenn der Bass auch in seinem ersten Verbindungsschritte nach einer seiner Quinten fortgehen konnte. Wäre dieser Akkord ein wahrhaft konsonirender, so müsste er eben so wohl in die Ober- als Unterquinte fortschreiten können. Da dies nicht möglich ist, wenn nicht derselbe Akkord in seinen eignen Umkehrungen vertauscht wird, wie bei a), was nur eine Veränderung

seiner Lage, aber kein Fortgang in einen andern Akkord ist, so gehört er auch schon zu den Färbungsakkorden und kann höchstens als ein Mittelding zwischen kon- und dissonirenden angesehen werden. Nichts als die Möglichkeit, dass der Akkord mit seinem erhöhten Grundton wenigstens einseitig als echter Grundton in seine Unterquinte oder Oberquarte kadenzartig fortzuschreiten befähigt ist, macht ihn zum Mitteldinge zwischen den kon- und dissonirenden Dreiklängen. Sein Bass wird also entweder als wirklicher Grundton behandelt, dann kadenzirt er und steht den Konsonanzen näher, weshalb auch in diesem Falle sein Grundton in der Oktave verdoppelt werden darf b), oder er wird als chromatisch durchgehender Ton chromatisch weiter geführt, wie bei c), wo demnach *cis* nicht verdoppelt werden darf:

No. 43.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into three sections labeled a, b, and c. Section a shows a triad in G major (G-B-D) moving to a triad in E major (E-G-B). Section b shows a triad in G major (G-B-D) moving to a triad in E major (E-G-B) with the bass note G doubled in the octave. Section c shows a triad in G major (G-B-D) moving to a triad in E major (E-G-B) with the bass note G moving chromatically to G#.

Legen wir dies für die Behandlung der dissonirenden Dreiklänge zum Grunde, und gedenken wir noch der aus der Beschaffenheit der Intervalle hervorgehenden Sätze: Uebermässige Intervalle, oder solche, welche über das Diatonische hinaus erhöht worden sind, führen aufwärts und dulden keine Verdoppelung harmonischer Art, weil sie gleichen Fortschritt haben würden und an sich scharf sind; 2) kleine Intervalle sind weich und schmiegsamer, vertragen daher weit eher eine Verdoppelung, als jene; 3) die Terz ist am Meisten zu verdoppeln, wenn sie ohne chromatische Erhöhung des Basses dem Moll angehört oder durch diese Erhöhung des Basses klein wird.

Mit diesen Grundsätzen werden wir uns alle folgenden dissonirenden Dreiklänge und ihre Fortschritte von selbst erklären können.

No. 44.

a. b. c. d.

oder oder oder oder

Wir sehen, die allermeisten dieser dissonirenden Dreiklänge sind nur durchgehende und stehen mit dem folgenden Dreiklange in solcher Verbindung, dass diese auch ohne sie, nämlich durch ihre konsonirenden Dreiklänge, aus denen sie gebildet wurden, folgen könnten. Sie geben also in den meisten Fällen keine neuen Fortschritte, sondern schattiren nur die geregelten stark ab und machen die Akkordfolge scharf und auffallend. Man liebt aber jetzt ein starkes Auftragen der Farben, was auch zuweilen, nur nicht zu oft, noch weniger ohne ästhetischen Grund, treffliche Wirkung thut.

Die Alten, denen die Klarheit ihrer harmonischen Folgen weit mehr am Herzen lag, als den Neueren, verlangten schlechthin eine Vorbereitung aller Dissonanzen, also auch der dissonirenden Dreiklänge, d. h. die Dissonanz musste jederzeit im vorigen Akkorde erst als Konsonanz dagewesen sein, wie No. 44 im ersten Takte a), im ersten und letzten Takte des Beispiels c); der freie Eintritt derselben, wie bei b) und d), war untersagt. Ist auch Manches aus dieser

Vorschrift zu lernen, was uns frommt, ja ganz besonders uns, die wir das Auffallende oft vor dem Klaren zu sehr bevorzugen, so kann diese Vorbereitung doch nicht als unverbrüchliches Gesetz gelten, wohl aber als Vorsichtsmaassregel, die nicht zu verachten ist. Wo hingegen die Situation zum Seltsamen, Unerwarteten etc. drängt, wäre die Vorbereitung nicht am rechten Orte und der gar zu genaue Zusammenhang der Akkorde würde das Ganze nur breit und matt machen. Man vergleiche im folgenden Beispiele a) mit b).

No. 45.

The musical notation consists of two systems, labeled 'a.' and 'b.'. Each system has a treble and bass staff. System 'a.' shows a sequence of chords: G4, B4, D5, F#4, G4. The bass line moves from G3 to F#3 to E3 to D3 to C3, creating a smooth, rounded harmonic progression. System 'b.' shows the same sequence of chords, but the bass line moves from G3 to F#3 to E3 to D3 to C3, which is less smooth and more abrupt, illustrating the 'less round' and 'less clear' quality mentioned in the text.

Beides ist harmonisch gut, das Erste a) hingegen runder und bestimmter in sich. — Das Uebrige von den Dissonanzen später bei den Septimenakkorden, mit welchen auch manche dissonirende Dreiklänge so genau zusammenhängen, dass sie ohne Folge einer Septime gar nicht geschickt in einen andern Dreiklang geführt werden könnten, es wäre denn, man hätte sich in der Vorliebe zu den Härten und Schärfen übernommen. Besonders sind es die übermässigen Terzen, die unter diese Bemerkung gehören, und zwar in einem noch höheren Grade, wenn sie zugleich mit übermässigen Quinten verbunden sind. Die Unvollkommenheit dieser Dreiklänge zeigt sich schon darin zur Genüge, dass sie durchaus nur dreistimmig zu verwenden sind:

No. 46.

scharf besser: b. gut c. schlecht

Es versteht sich, dass die Umkehrungen dieser Akkorde gleichfalls gelten, wie bei konsonirenden Dreiklängen c).

Die übrigen dissonirenden Dreiklänge, die sich finden lassen möchten, sind kaum noch besonders aufzuzählen, wenn wir uns die Mühe nicht ohne Noth vermehren wollen. Sie ergeben sich gelegentlich von selbst, sobald man sich mit den angezeigten gehörig bekannt gemacht hat. Ihre Behandlung ist keine andere, als die beschriebene. Das Chromatische herrscht hier gegen das Diatonische, führt also seinen Namen mit vollkommenem Rechte, wie wir alle diese Akkorde Färbungs- oder Schattirungs-Akkorde nennen können, denen auch der chromatische Fortschritt grösstentheils am Nächsten liegt. Eben so ist es mit dem zuweiligen Liegenbleiben chromatisch erhöhter Intervalle, während die übrigen in ihre nächsten Intervalle chromatisch oder diatonisch fortschreiten, wie in No. 45 der zweite Akkord des ersten Taktes. Nur der unbestimmte Dreiklang (mit kleiner Terz und kleiner Quinte) hat eine chromatische und eine diatonische Fortschreitung, weshalb wir ihn als Mittelding zwischen den kon- und dissonirenden Dreiklängen ansahen und in zweifacher Richtung behandelten.

§. 30.

Vorausnahmen u. Aufhaltungen (Anticipation und Retardation),

Um alle diese Dreiklangsverbindungen noch mannigfaltiger zu machen, werden am schicklichen Orte, d. h. stets, wo es der Karakter der Komposition mit sich bringt, Vorausnahmen und Aufhalte angebracht, durch welche jeder damit versehene Akkord auf eine kurze Zeit in dissonirende Verhältnisse tritt, die ihre Beruhigung oder Auflösung erwarten, d. i. hier ihren Eintritt in den Akkord, zu welchem sie gehören und den sie ohne Vorausnahme einer oder mehrerer Stimmen oder, was gleich ist, ohne längeres Fortklingen des vorigen Akkordes oder irgend eines Bestandtheiles desselben sogleich hätten hören lassen können. Folglich fallen Vorausnahmen und Aufhalte zusammen und sind nur durch die beiden Parteien unterschieden, in welche sich hier die geregelten Akkordfortschreitungen theilen. Was auf der einen Seite eine Vorausnahme ist, das ist auf der andern natürlich ein Aufhalt. Da jeder Ton dazu gebraucht wird, so muss nothwendig dadurch jeder Dreiklang zu einem vorausgenommenen oder aufgehaltenen Intervall in dissonirende Stellung gerathen, also auch jede einzelne Stimme, selbst der Bass. Das aufgehaltene Intervall schreitet in seiner Sekunde fort herunter oder herauf, wie ein Vorhalt, während die nicht aufgehaltenen Stimmen nach den Gesetzen akkordlicher Verbindung ihrer Natur gemäss schon fortgeschritten sind. Wird das aufgehaltene Intervall oder werden mehrere derselben gebunden, wird mehr Sanftes gewonnen, als wenn wiederholter Anschlag gebraucht wird. Beides am Orte. Diese Tonstelle aber, in welche der Aufhalt übergehen soll, darf nicht besetzt sein, wie bei b), damit

sich der Fortschritt gehörig heraushebt. Sollen die aufgehaltene Intervalle nicht ausser Verbindung mit dem Akkorde kommen, zu welchem sie eigentlich gehören, so ist es gut, sie nicht viel über eine Taktwährung zu halten, was schon lang genug ist und nicht für gewöhnlich vorkommt. Der Aufhalt tritt auf den guten Takttheil ein, was Fasslichkeit dieser Verbindung und grössere Eindringlichkeit zugleich gibt.

No. 47.

a. b. c. d. e.

schlecht

etc.

Sind zwei Intervalle aufgehaltene, wie bei d), so mögen sie mit einander wechseln, wenn man es für gut oder für melodischer hält, wie No. 48 a). Dasselbe gilt von veränderter Lage eines ganzen aufgehaltene Dreiklages, wie im vorigen Beispiele bei c), welcher sich verändern kann in folgender Lage, wie No. 48 b). Immerhin bleibt aber dabei der Fortschritt jedes aufgehaltene Intervalles dissonirender Art in die Sekunde, wie in der Ordnung.

No. 48.

The musical score consists of seven examples, labeled a. through g., illustrating various harmonic and melodic relationships. Examples a, b, and c are written for two staves (treble and bass). Examples d, e, f, and g are written for a single staff. The word "oder" is written above the second staff, indicating an alternative or choice.

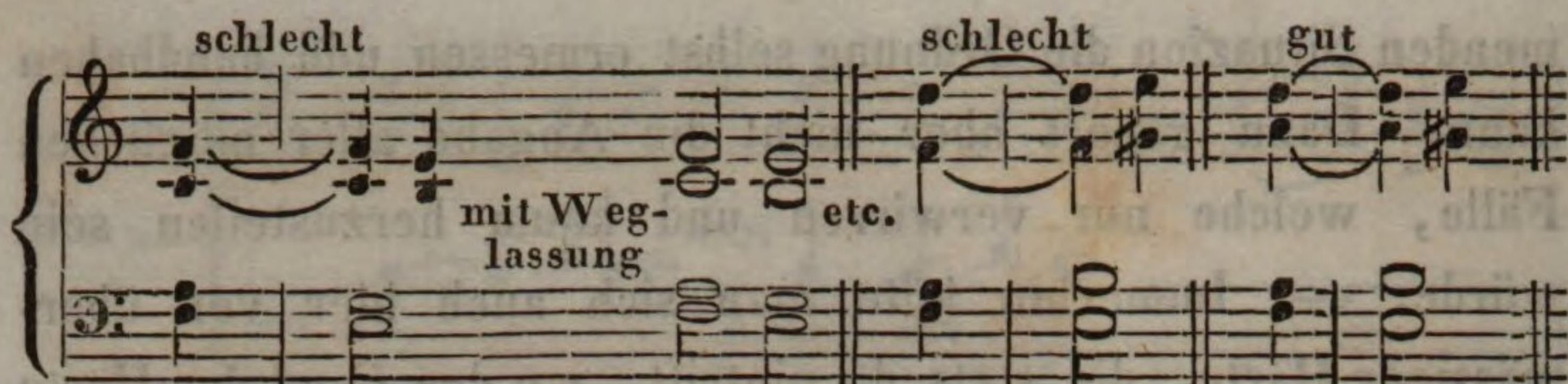
Dass dabei die nicht aufgehaltenen, also frei sich bewegendenden Intervalle unter sich selbst nach gesetzlicher Akkordveränderung sowohl im Umtausch, wie bei c), als auch in der Umkehrung, wie bei d), endlich auch im Uebergange in einen andern gut mit dem vorigen zusammenhangenden Akkord, sobald es vortheilhaft ist, wechseln, e), kann nicht auffallen. — Endlich wird auch das aufgehaltene Intervall in einer Passage geschmückt in die Sekunde und zu einem andern akkordlichen Tone geführt, f), oder ein freiliegender Akkordton vor dem Sekundenschritt dazwischen geschlagen g). — Wollten wir es versuchen, diese Anticipationen und Retardationen zu erschöpfen, so würden wir in den Fehler ängstlicher Ueberladung verfallen und mehr schaden als nützen, das Gedächtniss mit Einzelheiten beschweren und eine verständig übersichtliche Auffassung hindern. Das Gesetzliche muss erörtert werden in allen Hauptpunkten, damit man sich darnach richten und in jeder neu vorkom-

menden Situazion die Ordnung selbst ermessen und handhaben kann. Dazu gehört aber nicht die Angabe aller möglichen Fälle, welche nur verwirren und kaum herzustellen sein würde. — Immerhin hüte man sich auch hier vor übermässiger Härte, die stets da eintritt, wo der Grad der Härte nicht in dem darzustellenden Karakter liegt. Das Nächste, worauf wir jetzt zu achten haben, ist nicht der Karaktergehalt eines bestimmt für sich geltenden Tonsatzes, sondern im Allgemeinen harmonische Richtigkeit nach erkanntem Gesetz. — Gewöhnlich werden diese Vorausnahmen zufällige Dissonanzen genannt zum Unterschied von den wesentlichen, die nothwendig zu einem in sich dissonirend vollständigen Akkorde gehören, von denen wir bald sprechen. Man sieht ohne grossen Scharfsinn, dass sich an dieser Benennung leicht mäkeln lässt. Es ist nicht ohne Grund, wenn man sagt: der Ausdruck passt nicht. In der Kunst darf nichts dem Zufall überlassen bleiben; auch diese Akkordverwebungen sollen nicht zufällig, sondern mit Absicht verwendet werden, wie Alles. — Man sieht aber auch eben so leicht, dass dies unsere Väter mit diesem Ausdrucke nicht verneinten; sie bezogen ihn nur auf die akkordlichen Verhältnisse, auf deren harmonisch-reinen Zusammenhang diese Vorausnahmen nicht den geringsten Einfluss haben, so dass mit Wegnahme der Aufhalte durchaus kein harmonischer Fehler in der Fortschreitung entsteht. Man sehe a):

No. 49.

a. schlecht

mit Weglassung



Diese Quinten - und Oktavenfehler werden wir näher kennen lernen. Für jetzt ist nur so viel nöthig, dass wir einsehen, diese Aufhalte haben keinen wesentlichen Einfluss auf die harmonische Verkettung und sind in dieser Hinsicht so gut, als wären sie gar nicht da, so wichtig sie auch in anderer Hinsicht sind. — Will man dennoch den Ausdruck „zufällige Dissonanzen“ nicht, so kommt uns nichts darauf an; die Sache selbst steht fest und man hätte nichts als den Namen zu ändern. Man nenne sie Aufhaltakkorde oder Rückungsakkorde, merke sich aber dabei, dass gerade in diesen auf Festigkeit und Reinheit der Folgen streng zu achten ist, damit uns der Graus und die Wirre nicht endlich die ganze Kunst verderbe.

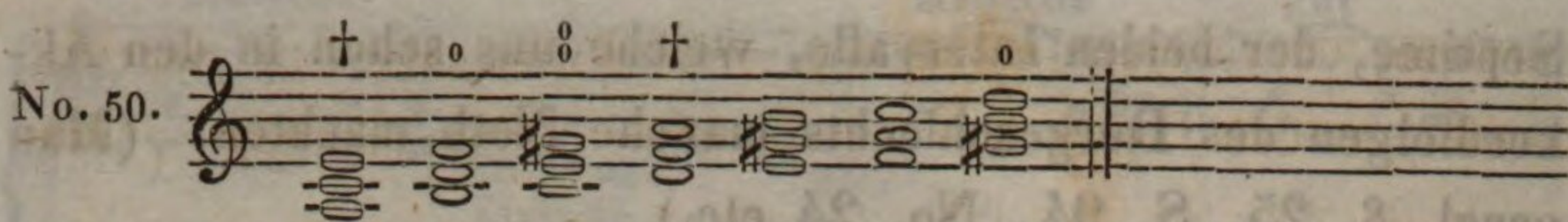
§. 31.

Diatonische Folge der Moll - Dreiklänge mit Rücksicht auf die Tonleiter und einfache Kadenz.

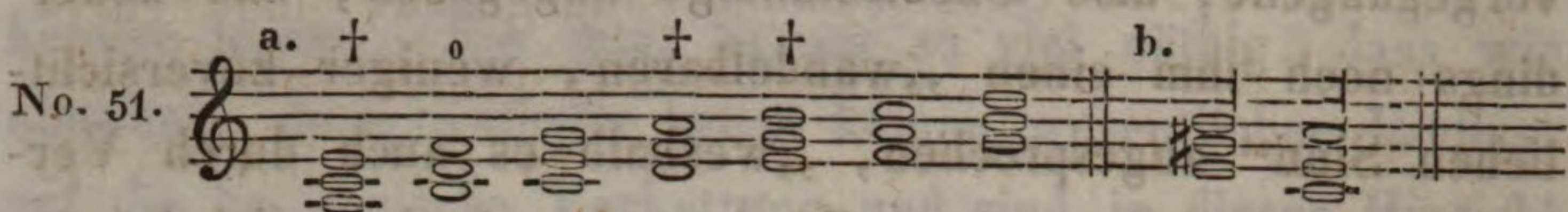
Alles, was bisher von den Akkorden des Durgeschlechts gesagt worden ist, gilt auch für die Dreiklangsverbindungen des Mollgeschlechts. Nichts darin ist verschieden, als der Charakter beider Tongeschlechter und der damit zusammenhängende verschiedene Stand des leitereigenen Aufbaues der Akkorde. Es wird also viel darauf ankommen, welche Begriffe wir vom melodischen Stufengange dieser Tonleiter festhalten. In Allem sind wir mit einander einig, nur nicht in der Art der Aufeinanderfolge der Sexte und der

Septime, der beiden Intervalle, welche uns schon in den Akkordfolgen des Durgeschlechts manche Noth machten. (Man vergl. §. 25. S. 94, No. 24 etc.)

Man hat uns Moll als das Unbestimmte, gern sich Verändernde, an Dur sich Anschmiegende, erst aus ihm Hervorgegangene, also Unselbständige angegeben, und neuerdings noch ihm einen „wandelbaren, weniger zuversichtlichen Sinn“ zugesprochen, „weshalb es auch durch Verwandlung der Sexte und Septime den herben Schritt der bitterlich übermässigen Sekunde der Tonleiter zu vermeiden sich oft gedrungen fühlt.“ Dennoch hat man ihm aber im Widerspruch mit sich selbst eine ganz feste, nach Oben und Unten völlig unwandelbare Tonleiter als eine Nothwendigkeit erzwingen wollen mit Verachtung alles selbst empfunden Herben, worüber man sich wegsetzen müsse. Dabei hat man jedoch nicht die alte Molltonleiter, ohne grosse Septime, genommen, mit welcher die Vorzeichnung und eine ungestörte Ebenmässigkeit in bester Ordnung bleiben würde, sondern die neuere, mit welcher beide, nämlich Vorzeichnung und Ebenmässigkeit, durch die übermässige Sekunde, von der kleinen Sexte zur grossen Septime, in gewaltige Verlegenheit gerathen. — Wir sind also durch die neu angenommene Gleichmässigkeit des Auf- und Absteigens der Molltonleiter wenigstens um nichts gebessert, als um einen herben Tonschritt, woran wir jetzt offenbar Ueberfluss genug haben. Dennoch wollen wir das Widersprechende in diesen Neuerungen für kein Hinderniss der Annahme einer schlechthin gleichmässig nothwendig sein sollenden Tonleiter halten, wenn sie sich nur auch harmonisch als nothwendig oder mindestens erleichternd zeigt. Bauen wir also zu dem Ende auf diese neueste Tonleiter die Dreiklänge, wie wir es im Durgeschlecht thaten:



Nehmen wir dagegen sogleich noch die älteste Tonleiter ohne grosse Septime mit ihren leitereigenen Dreiklängen:



So gibt uns denn die neueste, einzig schlechthin gelten sollende Skala nur 2 Moll- und 2 Durdreiklänge, 2 unbestimmte und einen dissonirenden! Dabei fehlten uns die Paralleltonarten von Moll und Dur, wovon nur eine einzige (*D*moll und *F*dur) vorhanden ist. Sogar der Grunddreiklang (*A*) ermangelt seines parallelen Durakkordes (*C*). Was sollen wir endlich mit dem dissonirenden Dreiklange als leitereigenen (!) anfangen? Sagt doch Hr. Dr. *Marx* selbst: „Der übermässige Dreiklang schreit uns schrillend an,“ Und doch sollen wir uns denselben als leitereigenen Akkord aufbinden lassen? Wir wollen nicht lange dabei verweilen. So viel ist klar, dass wir durch diese einzige Leiter melodisch etwas Herbes, und harmonisch nichts gewonnen, im Gegentheil viel, sehr viel verloren haben. — Dagegen bleibt bei Annahme der alten Tonleiter doch wenigstens Alles in vollkommener Uebereinstimmung mit dem verwandten Dur; die drei Molldreiklänge behalten ihre 3 Durparallelen und ein einziger unbestimmter Dreiklang stellt die Ebenbürtigkeit mit Dur her: Alles auf andern Leiterstufen und ohne bestimmten Kadenzakkord des unbestimmten Karakters wegen. — An den letzten hatte man sich, wie gesagt, so gewöhnt, dass man ihn auch in Moll zum bestimmteren Abschluss verlangte; er war Sprachgebrauch geworden und hat somit in unserm Gefühle selbst das

Bürgerrecht erlangt, das wir ihm auch gar nicht streitig machen wollen. Dadurch wurde also im Aufsteigen der Molltonleiter, um des befriedigenden Kadenzakkordes willen No. 51 b), die grosse Septime nothwendig: deshalb aber doch nicht auch im Absteigen, wo die Ursache der Erhöhung der Septime offenbar wegfällt! — Wer hat nun praktischer, folgerichtiger, also vernünftiger gehandelt, Hr. Dr. *Marx* oder unsere Vorfahren? — Aus den Hauptkadenzakkorden rechtfertigt sich endlich auch die dritte Verschiedenheit des Stufenganges der Molltonleiter, nämlich die Erhöhung der Sexte um der erhöhten Septime willen.

No. 52.

The musical notation for No. 52 is presented in two systems. The first system contains three variations labeled a, b, and c. Variation a shows a scale in treble clef with a cadence in bass clef. Variation b shows a scale in treble clef with a raised seventh and a cadence in bass clef. Variation c shows a scale in treble clef with a raised sixth and seventh and a cadence in bass clef. The second system shows a more complex scale passage in treble clef with various accidentals and note values, followed by a cadence in bass clef.

Hier schreibt kein ordentlich verfahrenender Musiker wie bei b); auf der Quinte *E* in Dur, der Kadenz wegen, angekommen, behält er auch ganz verständig die *E* dur-Skala bei, etwa mit Ausnahme des *dis*, was seinen vollkommenen Grund hat im Wesen des Dominantakkordes, der unter den Septimen zu besprechen ist. Darum wird man wohl auch in schnellen Gängen schon fortfahren zu schreiben und zu spielen, wie bei c). — So sind denn Gründe für alle drei Verschiedenheiten der Molltonleiter da, und es wird auf die Verhältnisse ankommen, die bald der andern oder der dritten den Vorzug einräumen. Charaktervoll zu verwenden sind

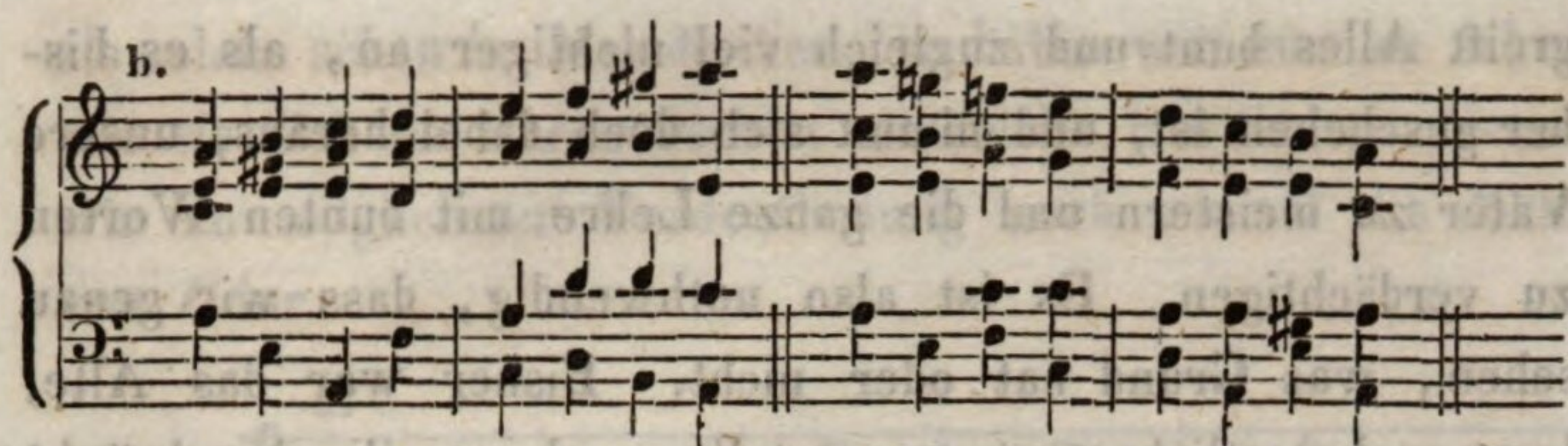
sie aber alle drei und jede gibt eine Verschiedenheit für sich. Darum sind sie auch alle drei, jede an ihrem Orte, gehörig gebraucht worden und werden auch ferner verschieden gebraucht werden trotz aller Reden, die keinen Grund haben. Die Hauptsache ist also, dass kein zwingender Grund da ist, sich für eine einzige, und unter diesen gerade für die herbste und ohne langsame Tonschritte unangenehmste und schwerfälligste zu erklären. Behalten wir sie demnach alle drei, und lassen wir uns nicht von einer bloßen Befangenheit oder grundlosen Neuerungskunst gefangen nehmen. Soll aber endlich einer von ihnen der Vorrang gegeben werden, so geben wir ihn der Skala mit der kleinen Septime, als der ältesten nicht allein, sondern auch als derjenigen, die uns im harmonischen Aufbau alle die Dreiklänge gibt, die wir brauchen bis auf den Kadenzakkord, den wir dem herrschenden Sprachgebrauch zufolge hinzufügen. Wir verwahren uns aber ausdrücklich, dass wir uns nicht anmaßen, die beiden andern als ungiltig zu verwerfen oder ihren Werth beeinträchtigen zu wollen.

Nach diesen nothwendig gewordenen Erörterungen wenden wir uns zum harmonisirten Aufbau der Mollskala nach gutem Vorbilde unserer Väter, behalten also im Heruntergange die kleine Septime und Sexte bei, wodurch zugleich die Vorzeichnung gerechtfertigt erscheint. Also a) No. 53; die Skala in der Oberstimme b):

a.

No. 53.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a scale-like progression of chords, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The notation is complex, with many notes and accidentals, suggesting a highly chromatic or modal scale. The label 'No. 53.' is placed to the left of the staves, and 'a.' is above the first measure of the upper staff.



Es ist bisher in allen Beispielen, einen einzigen Akkord bei der Retardazion ausgenommen, um uns dort einer gewöhnlichen Folge zu befehligen, noch keine Septime eingemischt worden, weil folgerechte Ordnung beachtet und die Bildung in jedem Einzelnen bereichert und mit dem Nothwendigen und Gesetzlichen jeder Art versehen werden soll, damit man in allen Zweigen des harmonischen Baues gehörig geübt werde und nicht vor jeder geringen Schwierigkeit zurückschrecke und eiligst nach einem oberflächlichen Auskunftsmittelchen greife, um es recht bequem zu haben und dabei recht geflissentlich einseitig und flach zu bleiben. — Das hält Hr. Dr. *Marx* Alles nicht für nöthig, harmonisirt nicht einmal die Skala im Basse, wahrscheinlich aus guten Gründen, die nur leider den Zöglingen nicht besonders frommen werden, sondern nur im Diskante, und zwar so:



Das erste NB. kennen wir schon; das andere wird gesetzt, um die Herbigkeit des Melodieschrittes, die er sich selbst eingetränkt hat, zu überwinden und eine Stimmenmengerei zu veranlassen, um fernerhin Gelegenheit zu bekommen, sie möglichst wieder auszurotten. Aber lehrreich möchte dergleichen wohl schwerlich sein. Kurz, der Mann

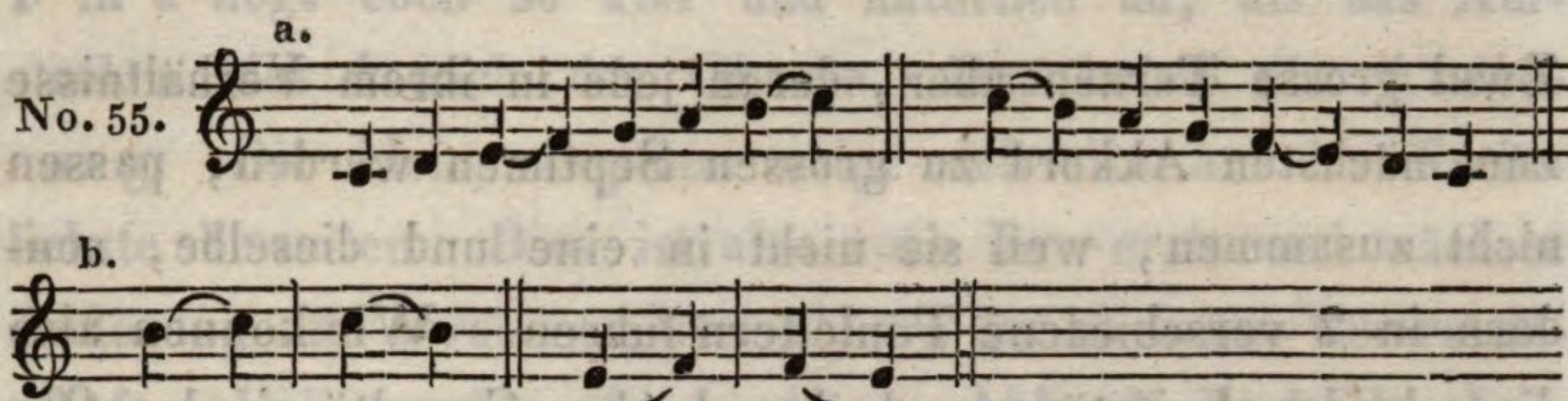
greift Alles bunt und zugleich viel nichtiger an, als es bisher geschehen ist, und nimmt sich doch dabei heraus, unsere Väter zu meistern und die ganze Lehre mit bunten Worten zu verdächtigen. Es ist also nothwendig, dass wir genau sehen, was Grund hat oder nicht. Bisher war das Alte, kurz und deutlich zusammengestellt, und zuweilen beschränkt und berichtigt, oder in genauere Regeln gebracht, stets siegreich. Sehen wir weiter.

§. 32.

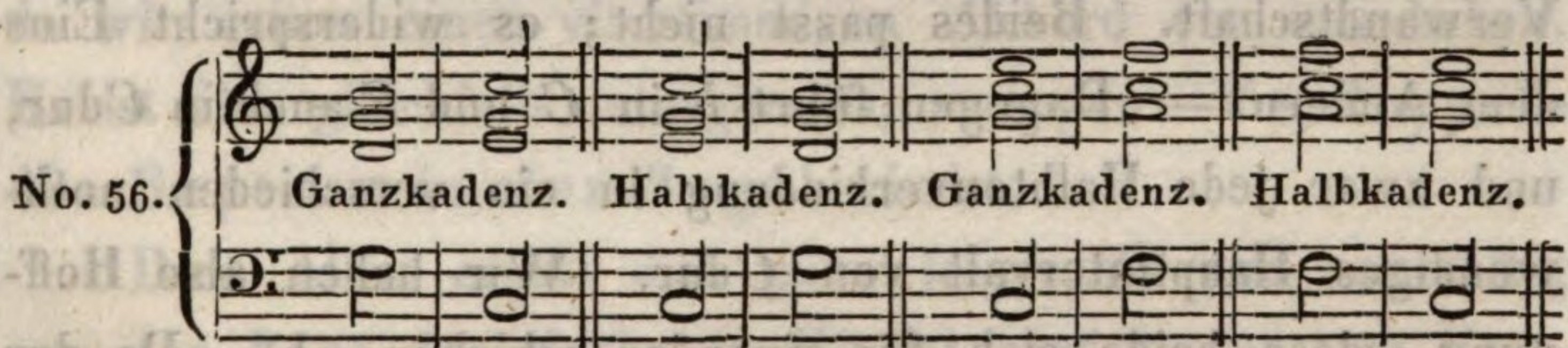
Vierklänge oder Septimenakkorde im Allgemeinen. Dominantakkord und seine naturgemässe Auflösung.

Alle diese Akkorde, die den Dreiklängen aller Art noch irgend eine Terz über der Quinte, also eine Septime hinzufügen, sind wesentlich dissonirend, keine Ruhe lassend, sondern zu einem Fortschritt drängend. Ihr Dissoniren muss freilich bald in einem geringen, bald in einem stärkern Grade Statt finden, theils schon weil die Dreiklänge, auf welche sie gebaut sind, verschiedene Beschaffenheit haben, theils weil die hinzugefügten Septimen selbst von verschiedener Art sind. — Selbständige Septimen gibt es aber nur zwei, eine grosse und eine kleine, denn die verminderte entsteht ja nur, wenn der Grundton zur kleinen Septime sich um einen kleinen Halbton erhöht hat, wobei also die Verminderung durch die erhöhte Veränderung des Grundtons, nicht durch die Veränderung der Septime in eine dritte Art hervorgebracht worden ist. Die übermässige Septime taugt sogar sehr selten zu melodischen Durchgängen, zur Harmonie gar nicht. Es gibt also nur zwei selbständige Septimen, die grosse und die kleine. Beide sind *Leitetöne*, über welche schon früher gesprochen worden ist. Bewährten sie sich

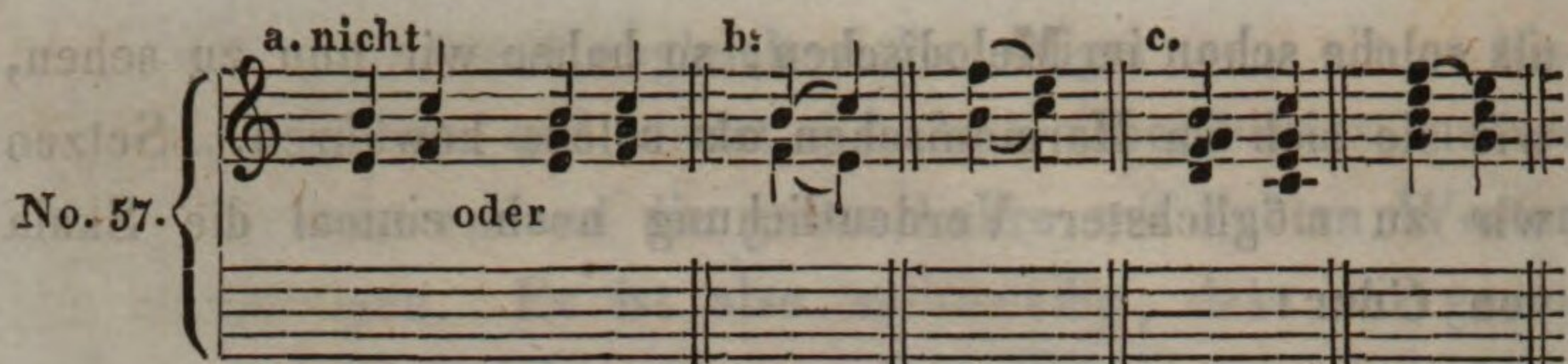
als solche schon im Melodischen, so haben wir nun zu sehen, wie sie sich im Harmonischen als solche bewähren. Setzen wir zu möglichster Verdeutlichung noch einmal die Skala von Cdur:



so sehen wir, dass sich die Halbtöne der Skala im Herauf- und Heruntergang aneinander lehnen und von beiden Seiten her einen fühlbaren Drang zu einander haben. Harmonisiren wir sie mit ihren Dreiklängen nächster Verwandtschaft, so tritt diese Neigung für einander in den Kadenzakkorden noch stärker hervor:



Die grosse Septime der melodischen Skala ist in ihrem Akkorde, also harmonisch, die grosse Terz der aufsteigenden Verwandtschaft, welche eben darum, wenn sie als melodische Septime nach Cdur zurücktritt, als scharf hervorklingender Leiteton nicht verdoppelt werden durfte. Dasselbe Verhältniss findet Statt, wenn wir aus Cdur in die erste Senkungsverwandtschaft, also nach Fdur, übergehen. Hier wird gleichfalls die grosse Terz (e) von Cdur zur grossen Septime, also zum Leiteton von Fdur, welcher Leiteton natürlich eben so wenig verdoppelt werden darf. —



Zwei grosse Terzen aber, deren jede in ihrem Verhältnisse zum nächsten Akkord zu grossen Septimen werden, passen nicht zusammen, weil sie nicht in eine und dieselbe, sondern in 2 verschiedene Tonleitern führen. Wir können also diese beiden Leitetöne und ihre beiden Grundtöne oder Oktaven, wohin sie führen, nicht mit einander verbinden, also nicht wie No. 57, a). Das macht uns die gerade Aufeinanderfolge zweier grossen Quinten oder ihrer Akkorde schon unschicklich und unzulässig. Von der Seite der Bewegung betrachtet, haben wir völlige Einerleiheit, und von der Seite der Akkordverbindung ein Auseinandergehen in nicht nahe Verwandtschaft. Beides passt nicht; es widerspricht Eins dem Andern. — Dagegen führt *h* in *C* und *F* auch in *C*dur, und zwar jede Halbtonverbindung in ein verschieden nothwendiges Hauptintervall von *C*dur. Wir haben also Hoffnung, dass beide sich für einander schicken: b). Da der Hauptleiteton *h* ist, so nehmen wir den zu ihm gehörigen Dreiklang, also *G*dur und setzen ihn dazu. Wir erhalten also c). Damit hätten wir also den ersten Septimenakkord gewonnen und zwar einen auf dem Kadenzdreiklange mit Hinzufügung der kleinen Septime. Diese kleine Septime gehört aber nicht zu *G*dur, sondern zur Skala von *C*dur, nach welchem auch dieser Akkord zunächst hindrängt. Wir haben also auf diesem Akkorde keine Ruhe, sondern die ganze Reihe seiner Bestandtheile treibt nach dem Grundakkorde, auf welchen das *F* deutet, nämlich nach *C*. Das heisst aber dissoniren, keine Befriedigung oder keinen Stillstand gebend, sondern zur Befriedigung leitend.

So ist denn also das *F*, als die kleine Septime, die nicht zur Skala von *G*dur gehört, mit dem sie sich jedoch akkordlich verbindet, charakteristischer Ton der *C*-Skala und des Akkordes, nach welchem sie drängt. Das Herabtreten des *F* in *e* liegt eben so klar und natürlich da, als das Aufstreben des *h* nach der Oktave. Das heisst die Auflösung. Die kleine Septime neigt sich also auf das Natürlichste herunter. Dies ist also auch ihre erste und nächste Auflösung und zwar in einen Akkord der nächsten Verwandtschaft. Wir werden also in diesem Akkorde die beiden Leitetöne, denn sie sind es, am Allerwenigsten zu verdoppeln haben, da sie von selbst schon gehörig hervorstechen und weil, gleichfalls der Andeutung der Natur gemäss, erst die Oktave, dann die Quinte zu verdoppeln ist. Ueber diese Verdoppelungen und Verdreifachungen hauptsächlich des akkordlichen Grundtones werden wir nur sehr selten hinauskommen, da wir schon einen vierstimmigen Akkord vor uns haben. Es ist also gleichfalls naturgemäss, zu sagen: Verdoppele die Septime in der Regel nicht.

Dies Alles ergibt sich ganz folgerecht und vernünftig aus der Lage der Sache in Hinsicht auf die nächste Fortschreitung, die sich uns aufdrängt. Dies Alles schreiben uns auch unsere Väter vor, wenn sie es auch nicht so auseinandersetzen. Da demnach dieser Septimenakkord mit der kleinen Septime nach *C* drängt, er selbst aber auf *G*dur ruht, dieses *G* aber die Quinte oder Dominante von *C* ist, so heisst er vorzugsweise der Dominantakkord, der erste und der gebräuchlichste, wie der angenehmste aller Septimenakkorde. Zugleich ist er der einzige, den uns die Natur andeutet.

§. 33.

Fortsetzung des Allgemeinen über die Vierklänge. Umkehrung und Vorbereitung derselben. Strenger und freier Styl.

Da nun beide selbständige Septimen sich mit allen Arten von Dreiklängen, deren Beschaffenheit wir kennen, verbinden, so verdoppelt sich nothwendig die Zahl der Vierklänge, weil jede Art des Dreiklangles bald die grosse, bald die kleine Septime zu sich nimmt. Die Fortschreitungen der Dreiklangsintervalle bleiben in jeder Hinsicht, also im Diatonischen und Chromatischen, auch hier den aufgestellten Gesetzen unterworfen, so dass wir nur noch das Wesen der beiden Septimen und ihrer Fortschreitung zu beachten haben. Ist das letzte bestimmt worden, so kann es uns auf die Aufzählung aller möglichen Septimenakkorde gar nicht ankommen, weil uns dann im Grunde keiner etwas Neues lehren kann, was wir nicht schon wüssten oder uns selbst sagen könnten.

So wie in den Dreiklängen die Umkehrungen keine Verschiedenheit der Natur und Fortschreitung der Intervalle bewirkten, sondern vielmehr jedes Intervall den Karakter und die Richtung behält, welche es im Grundakkorde hatte, eben so wenig thun sie es in den verschiedenen Septimenakkorden oder in irgend einem anderen Akkorde. Dass nun ein Vierklang eine Umkehrung und eine Lage mehr als ein Dreiklang haben muss, dass jede Stellung derselben sowohl in enger als weiter Harmonie vorkommt, wie es das jedesmalige Bedürfniss mit sich bringt, ist eben so klar und braucht nur einer kurzen Hinweisung:

Stammakkord. Erste Umkehrung. Zweite Umkehr.

No. 58.

Quintsextenakkord. Terzquartenakkord.

Dritte Umkehr. Weite Harmonie.

Sekundquarten- oder Sekundakkord. etc. in noch mancherlei Stellungen.

The musical notation for No. 58 consists of two staves. The first staff shows three measures: 'Stammakkord.' (root position), 'Erste Umkehrung.' (first inversion), and 'Zweite Umkehr.' (second inversion). The second staff shows three measures: 'Quintsextenakkord.' (quintsext chord), 'Terzquartenakkord.' (tertquart chord), 'Dritte Umkehr.' (third inversion), and 'Weite Harmonie.' (wide harmony). The notation includes various chord symbols and their inversions, with some notes written as whole notes and others as half notes.

Sonst, und zuweilen noch jetzt, verlangte man für alle Dissonanzen Vorbereitung, d. i. sie sollten im vorhergegangenen Akkorde als Konsonanzen dagewesen sein und dann erst in derselben Stimme gebunden als Dissonanz erscheinen z. B.

No. 59.

etc.

The musical notation for No. 59 consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords and notes, with some notes written as whole notes and others as half notes. The second staff shows a sequence of notes, with some notes written as whole notes and others as half notes. The notation includes various chord symbols and their inversions, with some notes written as whole notes and others as half notes.

So lange man die Tonkunst fast ausschliesslich als Dienerin der Religion beachtete und zugleich im Kultus jede Aufregung irgend einer nur an das Leidenschaftliche grenzenden Art unschicklich und zweckwidrig fand, daher durchaus nur möglichst sanften Fluss der Singstimmen im gebundenen Styl verlangte, hatte das Gesetz nothwendiger Vorbereitung, das aus den Retardationen der Dreiklänge hervorging und dort schlechthin in der Ordnung ist, noch Sinn und Bedeutung, wenn auch eine einseitige. Diese Zeitbedeutung musste jedoch schon verlieren, sobald eine lebhaftere Bewegung in den erweiterten Kreis der Religionsansichten trat; sie musste schwinden, sobald die Tonkunst als Verherrlicherin des menschlichen Lebens im Ganzen, auch ausserhalb der Kirche, in

glänzendere Aufnahme kam. Man behielt aber das alte, nur befangen zeitgemässe Gesetz auch im veränderten Leben bei, und gerieth um so mehr in Widerspruch mit dem Leben und mit der Sache selbst, je heller es einleuchtete, dass die alte Scheu und Flucht vor den Dissonanzen im Wahne allzuscharfer Härte ihren falschen Grund hatte. Man unterschied theils die weicheren Dissonanzen nicht von den schärferen, theils hielt man sie fälschlich für beunruhigender, als die Aufhalte, von deren Natur die Regel der Vorbereitung auf alle wesentliche Dissonanzen übergetragen worden war. Anstatt das Gesetz zu ändern, nahm man seine Zuflucht zur Unterscheidung eines strengen und freien Styls, der wohl im Charakteristischen, aber durchaus nicht im Grammatikalischen sich unterscheiden darf. Jeder Styl, wie jede Sprache, muss im Weltlichen so gut als im Kirchlichen grammatisch rein sein, sobald er es sich nicht zur ausdrücklichen Bedingung macht, das Ungebildete und Rohe absichtlich darzustellen. Man hätte also wohl einen gebundenen und ungebundenen Styl als charakteristisch verschieden annehmen, dagegen das Nichtbinden keineswegs als grammatischen Fehler bezeichnen sollen. Die beiden Schreibarten gehören aber in die Formen- und nicht in die Harmonielehre. Hier gilt also die Regel:

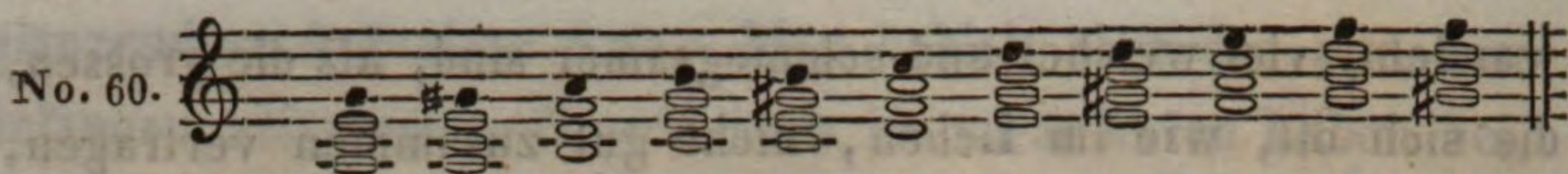
Alle wesentlichen Uebergangsintervalle brauchen keiner Vorbereitung, sobald sie nicht unmelodische Sprünge, böse Querstände und überhaupt grammatisch falsche Fortschreitungen bilden. Freier Eintritt ist also überall, auch im Kirchlichen, wenn man es nicht absichtlich zu einseitig und unwirksam machen will, erlaubt, wo Melodie, Charakter und unverletzter Zusammenhang es gestatten. Uebrigens wissen wir schon, dass alle kleine und selbst viele verminderte Intervalle, die oft die eine Richtung aus einer grossen in eine kleine ver-

wandeln, viel weicher und schmiegsamer sind, als die grossen, die sich oft, wie im Leben, nicht gut zusammen vertragen, und noch mehr als die übermässigen, von deren scharf hinaufdrängendem Wesen wir schon gesprochen haben. Bei allen kleinen Intervallen ist demnach der freie Eintritt auch für diejenigen unbedenklich, die alles Scharfe aus der Kunst gern beseitigt wissen wollen, so gute Dienste es auch am rechten Orte thut. Bei grammatikalisch geregeltem Zusammenhang ergibt sich übrigens die Vorbereitung, wo sie nöthig ist, von selbst; und wo sie es nicht ist, hat ihre Vernachlässigung eben nichts zu sagen. Je schärfer aber die Dissonanz ist, desto öfter wird die Vorbereitung sich wünschenswerth machen und desto mehr ergibt sie sich aus dem Zusammenhange von selbst. Ein eigentliches Vorbereitungs-gesetz halten wir also nicht mehr für rathsam. Alles, was man sagen muss, ist: Vermeide allzuscharfe Härten und brauche sie nur selten und dann mit Grund.

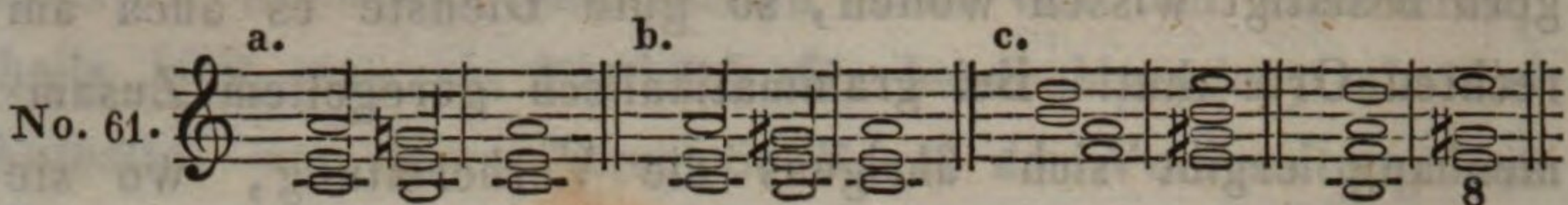
§. 34.

Leitereigene Septimenakkorde. Auflösung der beiden Septimen. Sitz der verschiedenen Septimenakkorde.

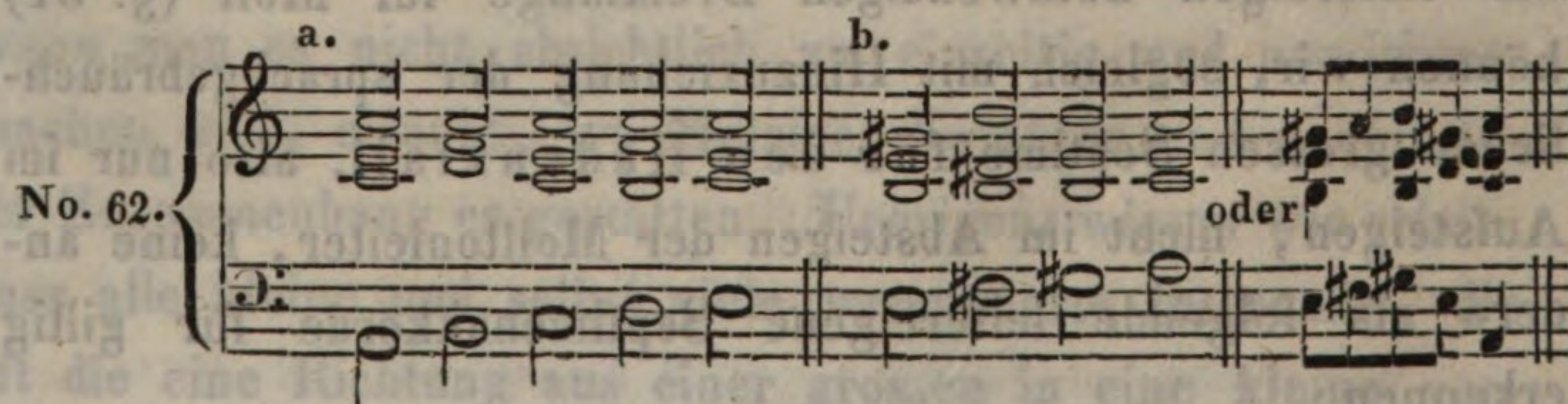
Wir finden die Reihe der leitereigenen Septimen [von Dur ohne Mühe von selbst. In Moll hingegen weichen die Lehrbücher schon in der Dreiklangsangabe nicht wenig von einander ab, also auch in der Reihe der als leitereigen angenommenen Septimenakkorde. Nach unserer Aufstellung der leitereigen nothwendigen Dreiklänge für Moll (§. 31) können wir, sogleich mit Hinzuziehung der sprachgebräuchlichen grossen Septime für den Kadenzfall, also nur im Aufsteigen, nicht im Absteigen der Molltonleiter, keine andere als folgende leitereigene Septimenakkorde für gültig erkennen :

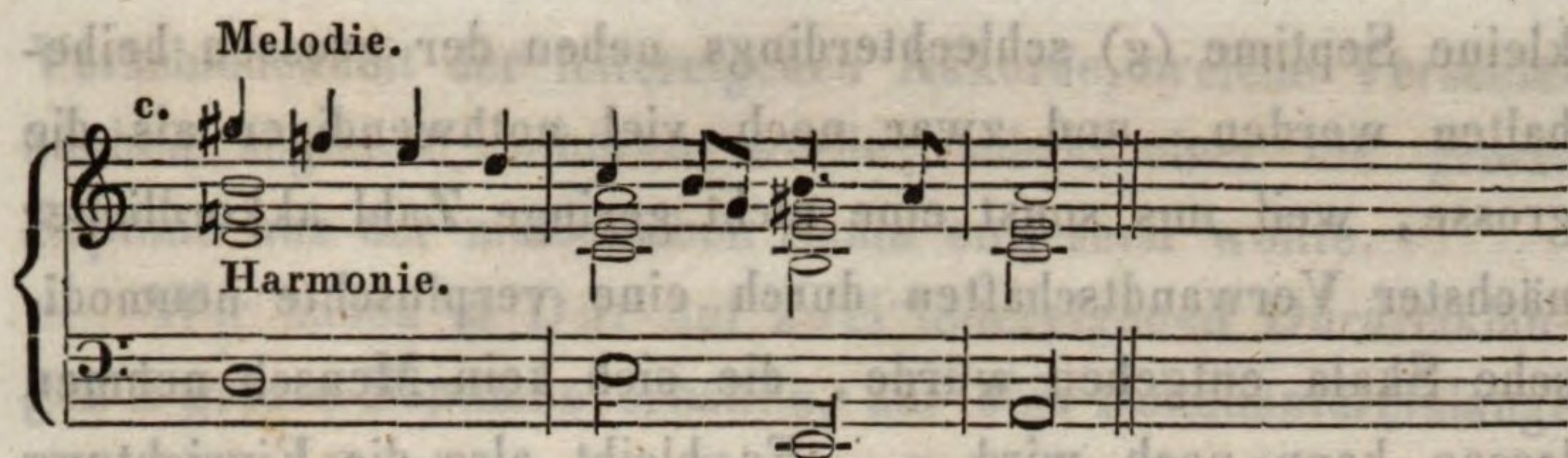


Die grosse Septime (*Gis*) ist aber nicht der melodischen Mollskala wegen nothwendig, sondern ist es erst aus harmonischen Gründen geworden, daher so neu als die Harmonie selbst im Sinne der Mehrstimmigkeit.



Die Mollkadenz N. 61 a) wird durch die Verbindung eines weichen Akkordes mit einem andern weichen für die allermeisten Fälle zu weich, zu unbestimmt, zu wenig fest für einen beruhigenden Abschluss. Man mischte also Weiches mit Hartem, um einen harmonisch festeren Abschluss hervorzubringen b). Es ist derselbe Grund, warum man aus einem weichen Septimenakkorde mit kleiner Septime in einen Durdreiklang übergang, was jetzt wieder immer häufiger geschieht: c). Es ist also die grosse Septime, auch zum Abschlusse eines Tonsatzes, nicht immer nöthig. Allein wir mischen gern hart und weich, weil es einen guten Klang gibt. Das *gis* in *A* moll ist also erst in die Melodie aufgenommen worden um des Kadenzakkordes willen, der auf der Quinte gern in *Dur* auftritt, ganz besonders in Moll, damit der Wechsel und die Mischung beider Tongeschlechter um so mehr erfreue. Von der Quinte an herrscht nun also akkordlich *E dur* vor. Folglich tritt nun auch *fis* statt *f* ein, was zu *E dur* gehört: b). Man sehe das Beispiel:





Der Ton *fis* ist also erst in Folge des akkordlich angenehm gewordenen Tons *gis* aus harmonischer Rücksicht zur Skala getreten, ist aus diesem Grunde eben so gut aufzunehmen als *gis*, nur mit dem Unterschiede, dass sich das Letzte des schönen Kadenzakkordes wegen noch fester eingebürgert hat, weshalb denn *gis* der Gewöhnung halber noch nothwendiger scheint, als *fis*, das wir des harmonischen Zusammenhanges wegen durchaus nicht verwerfen, wohl aber umgehen können, und mit Erfolg, ohne den herrschend gewordenen Kadenzakkord einzubüssen: c).

So sehr also auch die Alten Recht haben, wenn sie um des *E* dur willen das *fis* auch mit in die Skala aufnehmen, um des harten Tonschrittes quitt zu werden (aus *F* in *gis*), und so richtigen Takt sie in der Aenderung der Mollskala, je nach ihrem Auf- und Absteigen, an den Tag legen, einen weit vorzüglicheren als die neueste barokke Manier mancher Neuerer, die als alleinige Mollskala weder melodisch noch viel weniger harmonisch etwas taugt, so wenig sind wir jedoch deshalb genöthigt, jenes *fis*, das erst eine Folge einer Folge ist, mit in die Reihe akkordlicher Grundverhältnisse zu ziehen. Es ist ja eine Ausweichung, die der Kadenzakkord erst herbeigeführt hat, damit er wieder einen Kadenzakkord gewinne (*H* dur ist Kadenzakkord von *E* dur und das Letzte von *A*). Ja wir würden selbst das *gis* nicht mit in die Grundreihe aufnehmen, wenn der Akkordgrund des *E* dur im Kadenzfalle nicht zu wichtig und die Gewöhnung nicht zu herrschend geworden wäre. — Dabei muss aber die

kleine Septime (g) schlechterdings neben der grossen beibehalten werden, und zwar noch viel nothwendiger als die grosse, weil uns sonst eine nicht geringe Zahl akkordlicher nächster Verwandtschaften durch eine verpfuschte neumodische Skala entgehen würde, die sich kein Mensch nehmen lassen kann noch wird. — Es bleibt also die Einrichtung der Molltonleiter aus melodischen und harmonischen Gründen die alte, und die älteste die vorzüglichste, denn das nahe verwandte *E* moll ist uns zu harmonischen Verbindungen im Haupttone *A* moll nicht weniger nothwendig als *E* dur.

Durch die Beibehaltung der kleinen und der grossen Septime der Mollskala vermehren sich nun natürlich gegen *Dur* gehalten die leitereigenen Akkorde, wie sie sich schon in den Dreiklängen vermehrt haben würden, wenn wir nicht das *gis* dort abgesondert in den Kadenzakkord gesetzt hätten, um grösserer Deutlichkeit willen. Stellen wir noch die leitereigenen Septimenakkorde des *Dur* und *Moll*, diesmal lieber gleichnamig, einander gegenüber.

gr. kl. kl. gr. kl. kl. kl.

Dur.

No. 63.

kl. gr. kl. gr. † kl. kl. † gr. † kl. †

Moll.

Die Septimen bleiben also in *Dur* und *Moll* entweder gross oder klein; sie können sich nicht anders gestalten. Dagegen ändern sich in *Moll* die Dreiklänge, die zu den Septimen kommen, nicht nur in solche mit grosser und kleiner Terz zur reinen Quinte, welche beide Arten dem *Dur* allein blos leitereigen sind, dazu ein unbestimmter Dreiklang, sondern in zwei unbestimmte und einen übermässigen, was nur dem Zusatze des *Dur* kadenzakkordes beizumessen ist. Dieser Umstand verhilft also dem *Moll* zu einer grösseren

Verschiedenheit der leitereigenen Akkorde, welche Verschiedenheit sogleich aufhören würde, sobald einer die grosse Septime aus der melodischen Skala entfernen wollte.

Wir haben in Dur auf zwei leitereigenen Durdreiklängen 2 grosse Septimen erhalten, auf dem Dominantdreiklange eine kleine Septime. Im Ganzen 5 kleine Septimen, davon 3 auf Molldreiklängen und eine auf dem unbestimmten Dreiklange.

Dagegen in Moll zu demselben Verhältnisse noch eine kleine und eine grosse Septime mehr. Im Ganzen 3 grosse Septimen, 2 auf Dur-, eine auf einem Molldreiklange und eine auf einem übermässigen Dreiklange; ferner 6 kleine Septimen, davon 2 auf Durdreiklängen, die andern auf Moll. Endlich noch eine verminderte auf dem unbestimmten Dreiklange.

Diese verschiedene Art der Dreiklänge gibt den grossen und kleinen Septimenakkorden eine verschiedenartige Wirkung und ihre besondere Unterabtheilungsbenennung, als: Septimenakkord mit grosser Terz, reiner Quinte und kleiner (oder grosser) Septime; mit kleiner Terz, reiner Quinte und grosser Septime u. s. w. Es ist nicht nöthig, dass wir uns dabei aufhalten; Jeder sagt sich das Weitere nach dem vorigen Notenbeispiele von selbst.

Man hat ferner bei allen leitereigenen Akkorden auf den Sitz derselben (auf der Sekunde, Terz der Tonleiter etc.) gesehen. Es gibt auch zu einigen guten Bemerkungen Veranlassung. Allein der Nutzen für Akkordverbindung ist doch theils nicht gross genug, weil sich jeder Akkord auf jeder Stufe vielfach umändert und also der Sitz nur zu oft verlegt werden müsste, so dass wir es nur für einige wenige Akkorde, die sich seltener auf ihrem Sitze umgestalten, z. B. den Dominantakkord, für zweckdienlich erachten, theils ergibt sich die ganze Sitzordnung schon ohne Weiteres aus der

Akkordstellung in N. 63. Wir übergehen also die Sache und handeln sogleich von der Auflösung der Septimenakkorde.

Die Nothwendigkeit der Auflösung liegt im Begriffe der Dissonanz. Wäre also die Auflösungsnothwendigkeit uns abzuklügeln oder auszureden, so fiel auch damit jeder Unterschied zwischen Kon- und Dissonanz. Dass man seit *Gottfr. Weber* Beides versucht hat, weiss Jeder. Allein die Dissonanzen sind geblieben und werden bleiben, so gut als die Nothwendigkeit ihrer Auflösung. Dass man aber, wenn auch nur scheinbare Einwendungen dagegen machen konnte, lag in der einseitigen Erklärung jener Ausdrücke. Auflösen heisst die Natur eines dissonirenden Intervalles durch Veränderung seines eigenen Tones oder eines oder aller zum Akkorde gehörigen Töne in eine andere Natur umsetzen und zuletzt vorzugsweise in einen beruhigenden (konsonirenden) Akkord führen.

Die mit den Septimen verbundenen Dreiklänge schreiten ihrer Natur nach fort, entweder diatonisch oder chromatisch. Die Septime dagegen hat zwei gewöhnliche Umwandlungen und eine seltener vorkommende dritte: 1) löst sie sich nach unten auf, entweder in den nächsten halben oder ganzen Ton; 2) bleibt sie liegen und verändert ihre Beschaffenheit durch irgend einen Fortschritt der drei übrigen Stimmen, einer einzigen, oder zweier oder aller; 3) geht die Septime auch zuweilen nach oben. Das Letzte geschieht aber nur im Wechsel der Stimmen, so dass eine zweite die Auflösung für eine andere übernimmt, oder es geschieht um melodischer, nicht eigentlich um harmonischer Gründe willen.

Geben wir einige Beispiele von einem sehr gewöhnlichen Dominanten- oder Kadenzseptimenakkord:

No. 64.

1. oder in Moll.

2. oder chromatisch. oder oder etc.

3. NB. oder etc.

Bei dem zweiten Beispiele in 3, mit NB. bezeichnet, übernimmt eine andere Stimme die Auflösung, was schon im ersten Beispiel unter 3 geschehen ist, wo derselbe Akkord sich in einer Umkehrung wiederholt, was stets fehlerlos ist. Liegen die Stimmen einander so nahe, wie hier, dann kommt dieser Tausch der Auflösung am Meisten vor. Uebrigens würden wir nicht allein ohne Noth das Gedächtniss beschweren, wenn wir daran denken wollten, jeden möglichen Fall zu erschöpfen, sondern es hiesse auch dem Zöglinge keinen Verstand zutrauen, den wir vielmehr anregen und auf den rechten Weg bringen wollen. Welche Auflösung dieser dreifachen Art genommen werden soll, das bestimmt jederzeit die Akkordverbindung und der Gang der Melodie. — Es wäre ja traurig, wenn uns die Reinheit der musikalischen Sprache so bände, dass wir, wollten wir sie bewahren, nicht mehr unsere Gedanken mannigfacher Art ausdrücken könnten. Die Regeln sind aber einzig dazu da, dass sie uns vor Schwulst und Unordnung im Ausdrucke behüten und uns

zu einer Klarheit verhelfen, die sowohl dem Wissenden als dem Unwissenden nur angenehm ist. — So verhält es sich mit allen kleinen Septimen, ihr Dreiklangs-Unterbau mag sein, welcher er will. Der Gang der Dreiklänge ist erklärt.

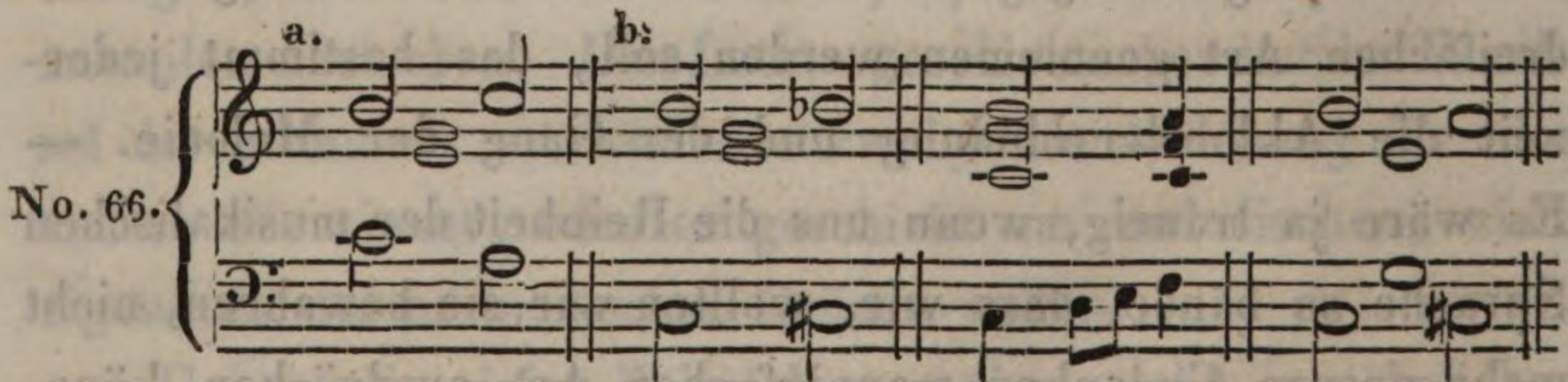
Betrachten wir nun die grosse Septime mit ihrem äusserst scharfen Akkorde. Sie drängt zunächst als Leiteton ihrer Skala nach oben in die Oktave. Löst man sie über ihrem eigenen liegen bleibenden Dreiklang auf, so erscheint sie nur als Vorhalt und gewöhnlich nicht als wesentliche Dissonanz, z. B:



Soll sie sich zu einer wesentlichen Dissonanz gestalten, so muss im nächsten Akkorde wenigstens ein Ton ausser ihr selbst verändert werden: No. 66, a).

In diesem Falle geht auch sie selten aufwärts, weil sie alsdann in der Regel nur als Vorhalt erscheint, sondern ebenfalls abwärts: b), oder sie bleibt liegen, während sie eine andere Natur durch den Fortschritt einer oder mehrerer Stimmen des Akkords erhält: c). Dass aber jeder Septimenakkord, wie jeder Dreiklang, in seine verschiedenen Lagen und Umkehrungen sich stellen kann, deren letzte die Auflösung erhält d), erwähnen wir nur, da es sich von selbst versteht.

Also:





Kann also jeder Septimenakkord, wie jeder andere, in seinen verschiedenen Lagen und Umkehrungen wechseln, so oft er will, das ist, so oft es der Inhalt und Gehalt der Komposition jedesmal fordert, so fällt folglich die hergebrachte Regel, dass jede Dissonanz in ihrer eigenen Stimme sich auflösen muss, von selbst weg. In der letzten Lage oder Umkehrung muss sie aber nothwendig aufgelöst werden auf irgend eine von den drei angegebenen Arten, welche Wahl jederzeit der Vernunft überlassen bleibt, die ihren Grund aus der jedesmaligen Lage der Sache nimmt.

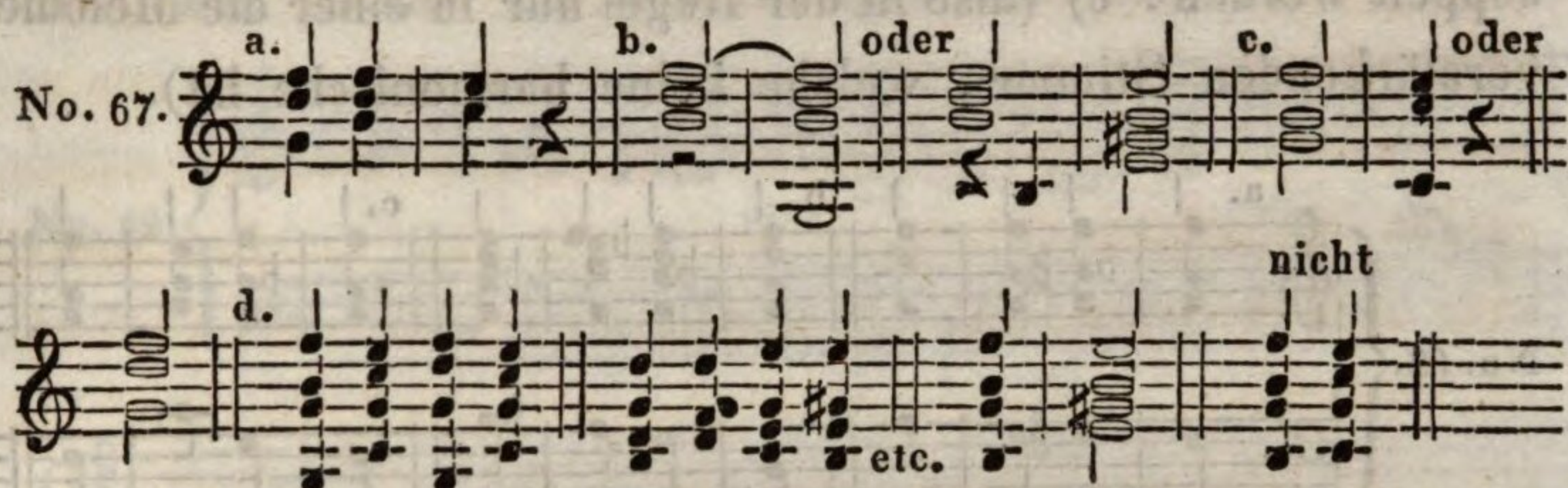
§. 35.

Unvollständige Septimenakkorde. Verdoppelung und Nichtverdoppelung auch der Septime.

Jeder Akkord ohne Unterschied bleibt in seiner Vollständigkeit, so lange im Zusammenhange mehrerer Akkorde sich kein harmonischer, melodischer oder ästhetischer Grund ergibt, der die Weglassung irgend eines Intervalls rathsam macht. Fanden sich nun schon in der Zusammenreihung verschiedener Dreiklänge harmonische Nöthigungen, die uns hier die vorzüglichsten sind, zuweilen ein Intervall zu übergehen und dafür ein anderes zu verdoppeln, so wird es noch viel

mehr bei Akkorden der Fall sein, die sich durch mehr als drei wesentliche Intervalle auszeichnen. Ist ein Akkord z. B. fünfstimmig, so ist klar, dass im vierstimmigen Satze eins seiner Intervalle wegbleiben muss, wenn nicht ohne Noth Stimmenmengerei getrieben werden soll. Die Regel der Uebergehung eines und des andern Intervalls ist folgende: Nur diejenigen Intervalle können weggelassen werden, die dem Akkorde das Wenigste von seiner Natur nehmen, die seine wesentliche Unterscheidung von andern nicht aufheben. Es bleiben also stets, wo unvollständige Akkorde eintreten sollen, gerade diejenigen Intervalle weg, die sich am Leichtesten dazu denken lassen, was namentlich mit der reinen Quinte oft vorkommt; weniger mit der kleinen, und gar nicht mit der übermässigen Quinte, weil die letzte, als scharf schattirendes Intervall am Wenigsten errathen werden kann. Es kommt also dabei Alles auf den Zusammenhang an, aus dem sich ergibt, was wegzulassen ist, ohne unverständlich zu werden. Man kann folglich ausser dem Zusammenhange gar nicht sagen: Dies oder Jenes muss wegbleiben, sondern nur, es kann wegbleiben, sobald es den folgerechten Gedanken nicht unkenntlich macht. — Da aber ohne die Septime natürlich kein Septimenakkord vorhanden sein kann, so kann diese auch nie fehlen, wenn der Akkord nicht ein ganz anderer werden soll. Ohne Grundton könnte aber von keiner Intervallbestimmung die Rede sein. Es muss also auch dieser hell vorleuchten, oder sich in der verjüngten Oktave vertreten lassen. Ist sie aber einmal dagewesen und der Akkord versetzt sich nur in eine Umkehrung mit gesetzlicher Auflösung, so ist dieses Grundtonsverhältniss, auch im Weglassungsfalle sehr leicht zu ergänzen, wie bei a) N. 67. Hier ist der unvollständige Septimenakkord gar nicht zu verkennen. Wird hingegen dieser Dreiklang allein angeschlagen,

so bleibt es ungewiss, ob von einem unvollständigen Septimenakkorde, oder vom unbestimmten Dreiklange die Rede ist, was sich erst aus der Folge der Akkordverbindung klar machen muss b). Deutlich werden wir dagegen den Septimenakkord erkennen, wenn wir erstlich seine reine Quinte oder zweitens seine Terz weglassen c), am Meisten seine grosse Terz, weil diese wieder am Leichtesten vor allen andern Terzen zu ergänzen ist.



Soll nun ein solcher durch Weglassung der Quinte oder der Terz dreistimmig gewordener, also unvollständiger Septimenakkord mit Bewahrung seiner Unvollständigkeit dennoch vierstimmig werden, so wird eins seiner Intervalle verdoppelt, allemal dasjenige, was die freieste Fortschreitung hat; also die Konsonanzen, unter denen die grosse Terz die meisten Beschränkungen vor den übrigen leidet, wie wir aus den Dreiklängen wissen. Am Meisten wird also auch hier die reine Oktave und reine Quinte zu verdoppeln sein und die grosse Terz unter der angegebenen Einschränkung d). — So wird denn also das jederzeit am Zweckmässigsten zu verdoppelnde Intervall durch die Verbindung bestimmt, in welche es mit dem nächsten Akkorde oder mit einigen Akkorden tritt. Es ist aber jederzeit dasjenige Intervall, was im folgenden Akkorde zur Konsonanz, und zwar zur vorherrschenden wird, nicht das dahin leitende, wie wir schon gesehen haben. In solchem Falle, wenn ein Intervall als Konsonanz

dagewesen ist, dann zur Septime wird, welche liegen bleibt und ihre Natur im folgenden Akkorde in eine Konsonanz verwandelt, ist auch sogar die Septime zu verdoppeln, selbst im vierstimmigen Satze: a) N. 68; natürlich noch mehr im fünf- und noch mehrstimmigen: b). Schreitet sie aber als Auflösungsintervall um einen halben oder ganzen Ton herunter, so kann sie als harmonische Realstimme nur selten verdoppelt werden: c) (also in der Regel nur in einer die Melodie verstärkenden Stimme, welche keine harmonische ist).

The musical notation consists of two systems. The first system, labeled 'No. 68.', shows three examples of chord resolutions labeled 'a.', 'b.', and 'c.'. Each example has a treble and bass staff. Example 'a.' shows a resolution from a triad to a dyad. Example 'b.' shows a resolution from a triad to a dyad with a different interval. Example 'c.' shows a resolution from a triad to a dyad with a different interval. The second system shows two ways to handle a resolution, labeled 'besser' (better) and 'oder' (or), with a treble and bass staff for each.

Das Alles lässt sich nun ohne Weiteres auf alle übrige Akkorde übertragen. Bemerken wir nur noch überhaupt: Je schärfer die Dissonanz ist, sowohl in der Septime als in dem zu ihr gehörenden Dreiklange, und je weniger sie durch Liegenbleiben im Folgenden zu einer Konsonanz sich umgestaltet, um so weniger darf sie verdoppelt werden. Mehrere dieser angezeigten Fortschreitungen hat man durch Verzögerung, Verwechselung und Uebergang der eigentlich diatonisch-harmonischen Auflösung zu erklären gesucht, also sie bereits zugestanden, ob man sich gleich in der Regel selbst dagegen zu sträuben

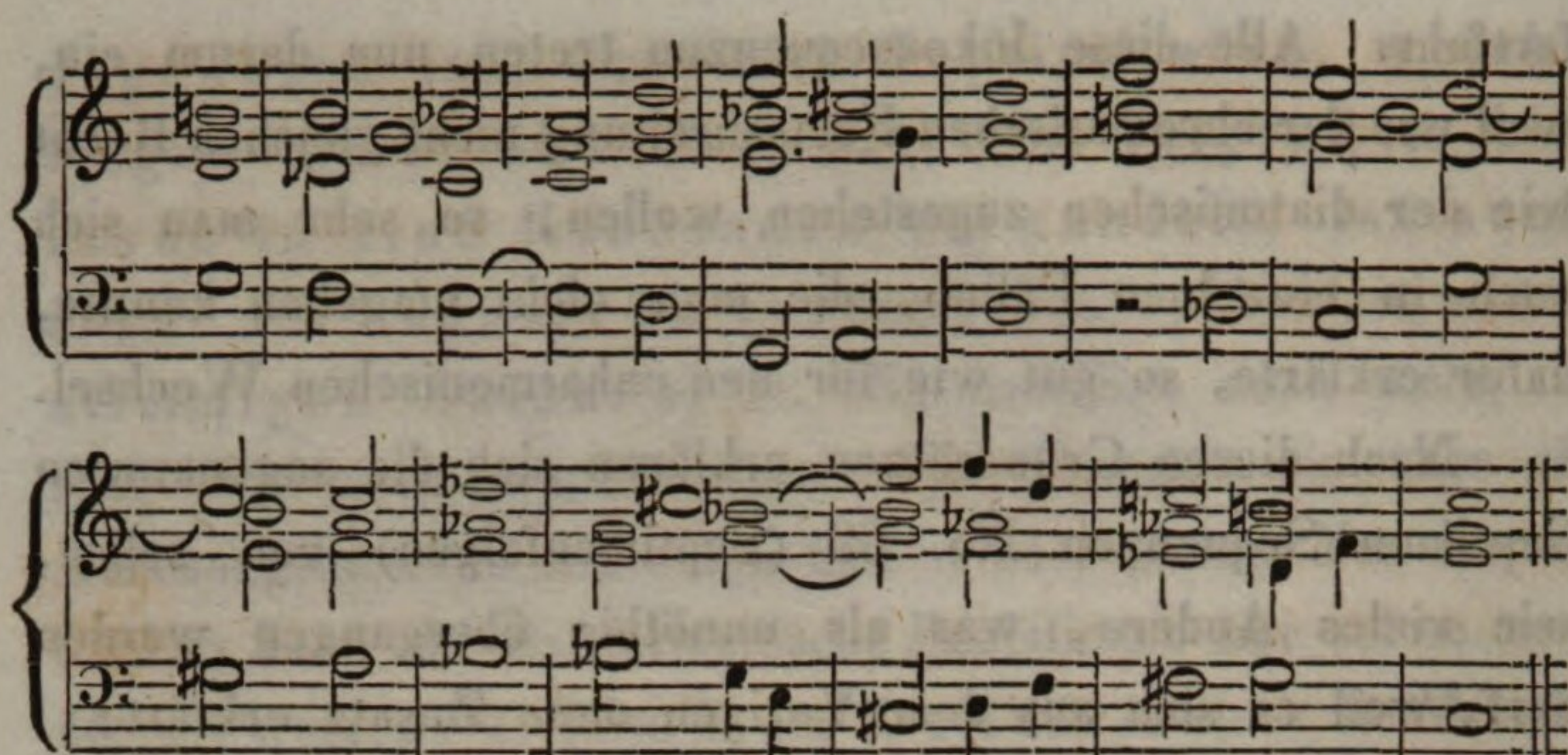
fortfuhr. Alle diese Inkonsequenzen treten nur darum ein, weil wir der chromatischen Fortschreitung nicht gleiches Recht wie der diatonischen zugestehen wollen, so sehr man sich auch in einzelnen Fällen, die man nicht umgehen konnte, dafür erklärte, so gut wie für den enharmonischen Wechsel.

Nach diesen Grundsätzen erklären sich die sogenannten Septimen-Sequenzen No. 69 (Septimenfolgen) von selbst, wie vieles Andere, was als unnöthig übergangen werden darf, weil es sich aus dem Vorigen ohne Zusatz erklärt:

No. 69.

Der Reichthum der Fortschreitungen ist also bei aller Gesetzlichkeit, die nur nicht zu einseitig aufgefasst werden darf, ungemein gross. — Geben wir zum Beschluss dieses wichtigen Kapitels noch ein Beispiel von Septimenakkorden der verschiedensten Art in bunter Mischung zum eigenen Bedenken.

No. 70.

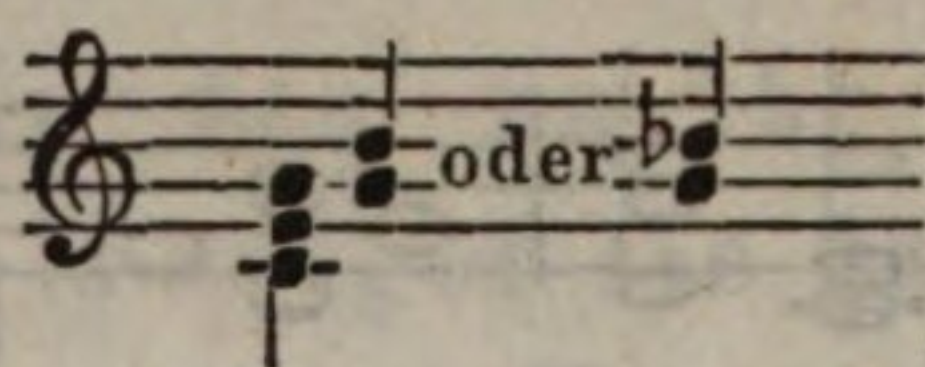


Dass bei den wesentlichen Septimenakkorden und ihren Versetzungen eben so gut wie bei den Dreiklängen Retardationen und Antizipationen angebracht werden, wenn man es für gut findet, braucht nur der Erwähnung, da hier die Verhältnisse gerade dieselben bleiben, wie die früher erklärten.

§. 36.

Nonen-, Undezimen- u. Terzdezimen-Akkorde.

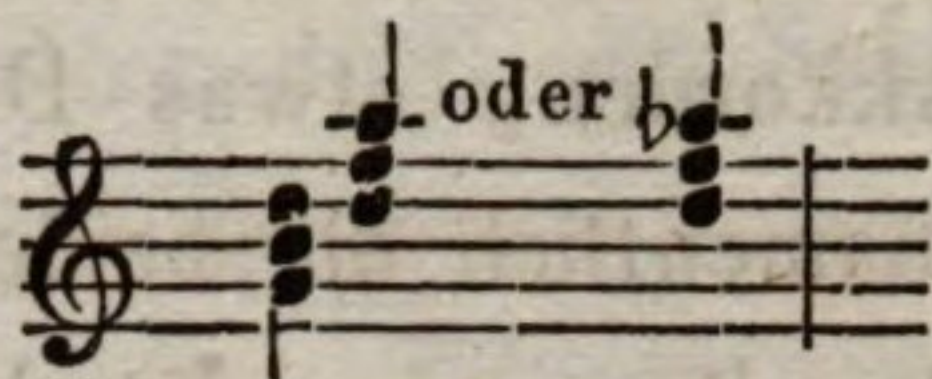
Eigentlich fangen schon in den Septimenakkorden zweierlei Dreiklänge an sich in einander geschoben auf einmal hören zu lassen, so dass der erste Dreiklang vollständig, der zweite unvollständig ist, als:



Zweierlei Hauptgewalten auf einem Platze, besonders solche von gleicher Kraft, widerstreben einander überall. Daher das Dissoniren, das viel stärker sein muss, wenn zwei Dur-Dreiklänge zusammenstossen, als wenn ein Moll-Dreiklang dazutritt. Es bleibt nichts Anderes übrig, als dass beide Grundgewalten im Streite mit einander nicht eher ruhen,

als bis entweder eine die andere verdrängt, oder die Herrschaft einer dritten in die Hände gekämpft wird. —

Im Nonenakkorde hat sich die Ineinanderfügung zweier vollständiger Dreiklänge vollendet:



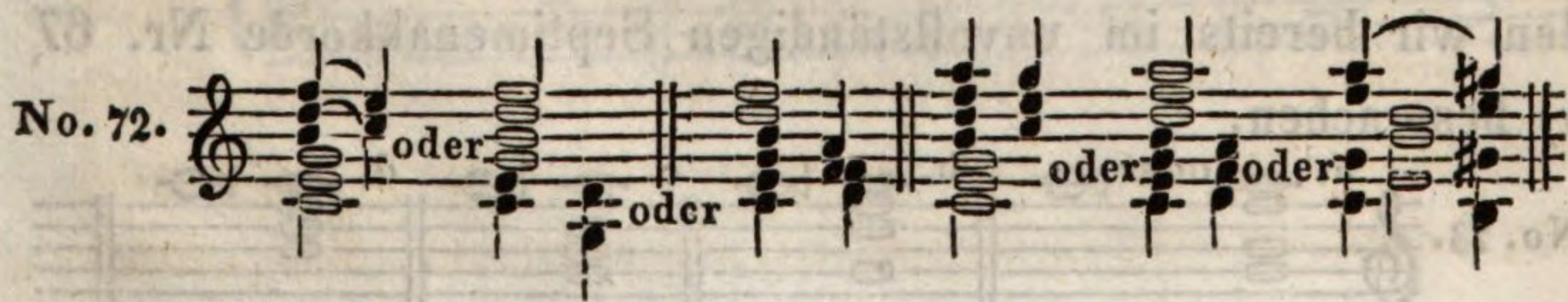
Das Dissoniren ist also entschieden. Es sind aber doch wenigstens noch zwei verschiedene Dreiklänge, einer in Dur, der andere in Moll oder ein unbestimmter, ein Verhältniss, das den Widerstreit etwas ermässigt, aber auch leicht in die Länge ziehen kann. Stärker würde das Gegeneinanderdrängen, wenn zwei Durdreiklänge zusammenstiessen, also



es wird aber auch dafür schneller beseitigt. Bedenken wir die Auflösungen, so werden sie keine anderen sein können, als die schon dagewesenen:

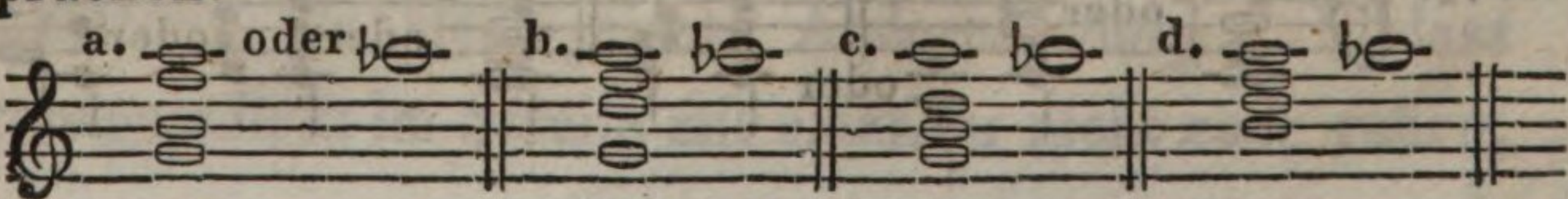


Als fünfstimmige Akkorde sind sie zunächst fünfstimmig geblieben. Versuchen wir dasselbe mit den Sechs- und Siebenklängen:



Wir gingen also sowohl in Senkungen als in Erhebungen über, je nachdem wir bald diese bald jene Intervalle liegen oder fortschreiten liessen. Allein wir sehen auch, diese Massenhaftigkeit so verschiedener Intervalle hat, besonders in den beiden letzten Akkorden, etwas Drückendes. In der That kommen auch, namentlich die beiden letzten, in ihrer Vollständigkeit höchst selten vor. Ist doch der vollständige Nonenakkord, ohne Weglassung eines Tones, was im Vierstimmigen nothwendig wird, schon selten im Vergleiche mit unsern früher besprochenen Akkorden. Wir können daher schon nicht die Nonenakkorde, wie viel weniger die beiden andern, zu den Hauptakkorden rechnen und würden sie Nebenakkorde nennen, wenn diese Benennung durch den Sprachgebrauch nicht zweideutig würde. Wir geben ihnen daher den Namen der doppeloktavigen Vorhaltsakkorde. Er wird sich rechtfertigen.

Betrachten wir vor allen den Nonenakkord genauer. Will man ihn vierstimmig machen, so bleibt zuvörderst die Quinte a), dann die Terz b), und endlich auch die Septime weg, c). Nach diesen Weglassungen pflegt man ihn dann zu benennen, also Terz-Sept-Nonenakkord, Quint-Sept-Nonen-, Terz-Quint-Nonen-Akkord. Fällt hingegen der Grundton weg, so wird aus dem Nonen- doch nur ein Septimenakkord, d), den man einen abgeleiteten zu nennen beliebt, um ihn von dem wesentlichen zu unterscheiden, der sich im Aufbau der diatonischen Tonleiter bereits vorfindet. Der Unterschied will aber nichts sagen und wir zählen ihn unter die Weitläufigkeiten ohne Noth. Er kann nur in einem solchen Zusammenhange dafür erkannt werden, den wir bereits im unvollständigen Septimenakkorde Nr. 67 a) besprochen.

No. 73. 

Jeder rechtschaffene Akkord muss seine Umkehrungen haben. Diese hat denn auch der Nonenakkord, aber es ist nur Schade, dass wir mit diesen Umkehrungen gewaltig in's Gedränge kommen. Erstlich muss schlechthin ein Intervall wegbleiben, wenn nicht die Sekundenstellungen überhand nehmen sollen. Gewöhnlich wird aus diesem Grunde die Septime weggelassen. Ferner werden wir sehen, dass er auch in dieser unvollständigen Gestalt gar nicht auf die Septime treten kann, weil sonst dadurch die None, als das wesentlichste Intervall, ganz und gar ihre eigenthümliche Stellung verlieren würde. Es würde ein ganz anderer:

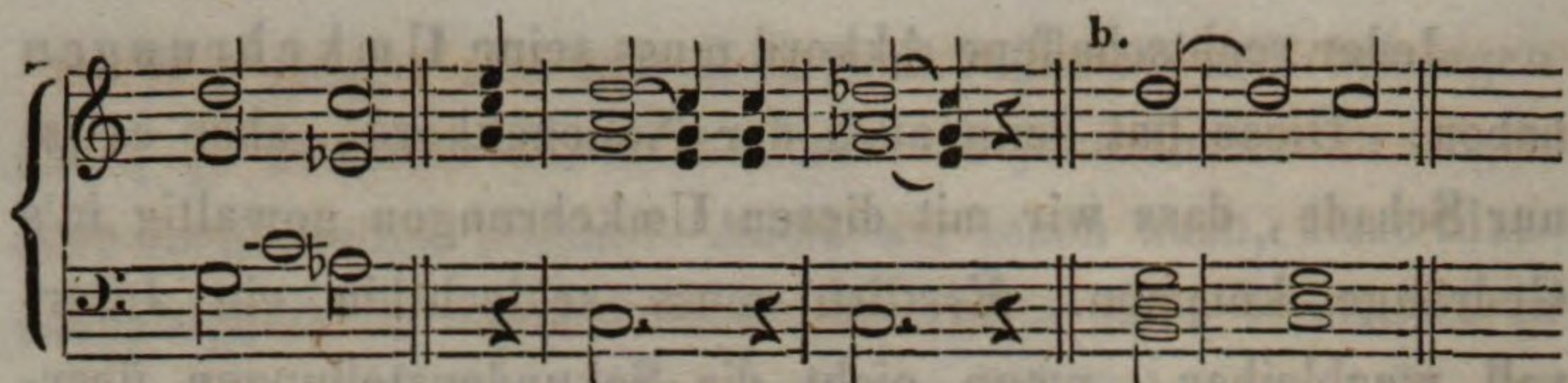
Erste Umkehr. Zweite. Dritte. Vierte (fehlt).

No. 74.

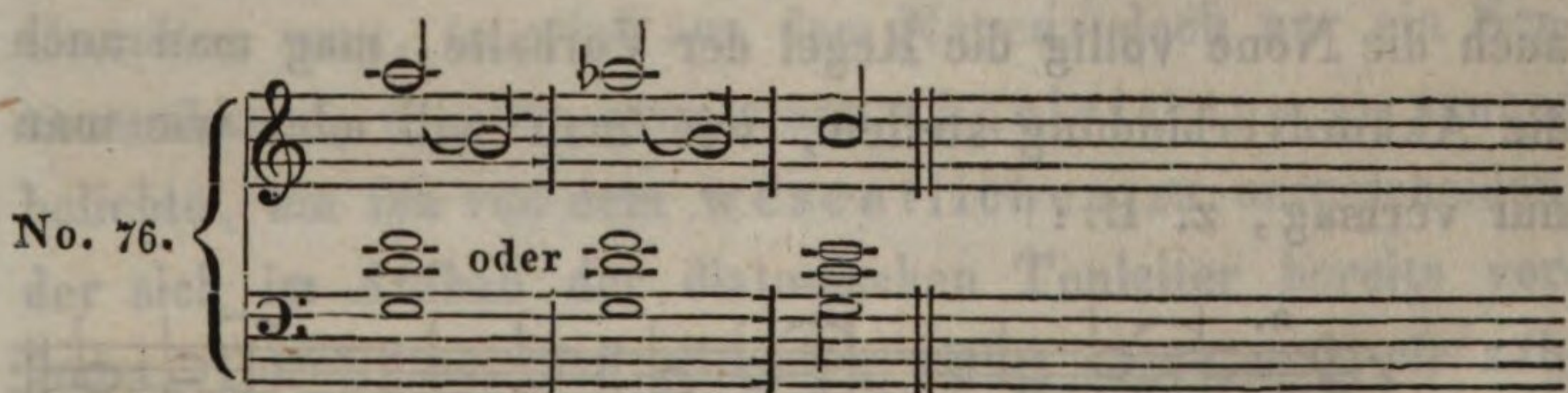
Nun ergibt sich aus den drei Umkehrungen klar, dass der mit Weglassung der Septime dissonirende Ton nichts anderes als ein Vorhalt zum konsonirenden Dreiklange ist. Die dazu genommene Septime würde auch nichts anderes sein, oder die beiden Töne *e* und *c* müssten als Vorhalte behandelt werden, wie aus Nr. 71 zu ersehen. Endlich hat auch die None völlig die Regel der Vorhalte, mag man auch die Akkordverbindung stellen, wie man will oder wie man nur vermag, z. B.:

a.

No. 75.



Mögen wir auch der Terz des Nonenakkordes einen Vorhalt der Quarte geben, oder zur None die Sexte und Quarte ziehen, sie bleibt ein Vorhalt oder Aufhalt, man mag dazu erdenken, was man will. Der Hauptfortschritt bleibt derselbe wie bei b). — Hat auch die None vor der Sekunde, mit welcher sie nicht verwechselt werden darf, weil sie, in die Sekundenstellung gebracht, aufhören würde None zu sein, den Herunterschrift (in die Oktave) voraus, während sie das Liegenbleiben und den Herauftritt mit einander gemein haben, so ergibt sich doch auch daraus kein anderes Verhältniss; es bleibt Alles bei dem, was wir schon erklärt haben. Auch dies ist nichts Neues noch Eigenthümliches, das sie vor andern Vorhalten voraus hätte, wenn die None, ohne sich selbst aufzulösen, in einen freigelassenen Ton ihres Akkordes, der meist die grosse Terz ist, springen und erst von diesem aus in den konsonirenden Akkord sich auflösen kann.



Zugleich wird es nun wohl ohne unser Erinnern deutlich sein, dass der kleinen None wegen (im vorigen Beispiele *as*) nicht gerade *C*moll folgen muss. Beides, *C*dur und *C*moll, sind natürliche Folgen, sobald es uns nicht untersagt werden kann, Dur mit Moll zu mischen. Welches von Beiden vor-

zuziehen ist, bestimmt einzig der Zusammenhang des Satzes und seines Inhaltes.

Ist aber die None und ihr Akkord nur ein doppeloktaviger Vorhaltsakkord, so werden die beiden folgenden, die durch ihre Massenhaftigkeit auffallen, ja dadurch oft sehr lästig werden, wenn nicht die Vorsicht selten und am rechten Orte sich ihrer bedient, noch viel weniger etwas Anderes sein. Wir haben daher nichts weiter über sie zu sagen, als dass diese überreichen Vorhaltsakkorde, die sich bis zum Unklaren versteigen, in ihrer ersten Lage und ohne Umkehrung sich sehr leicht fortführen, wie gezeigt; dass ihre Umkehrungen sich viel leichter und besser als Vorhalte einfacher Akkorde für den Komponisten behandeln, und endlich dass sie für Niemand mehr ein schweres Kreuz sind, als für die Generalbassspieler, denen wir das folgende Kapitel widmen wollen.

§. 37.

Lehre von den Generalbass-Signaturen.

Generalbass heisst die Bassstimme, über welcher die Akkorde durch Zahlen und andere Zeichen angegeben werden, nach welchen ein Pianoforte- oder Orgelspieler u. s. w. ein Tonstück begleiten soll. Weil dazu Kenntniss der Harmonielehre nöthig ist, hat man sonst wohl auch Generalbass geradehin für Harmonielehre genommen. In unserer jetzigen, oft sehr überladenen Musik würde freilich das Beziffern vieler Kompositionen seine Fährlichkeiten haben und den Spieler zum Propheten erheben. Man hat also nichts Besseres zu thun gehabt, als den alten Generalbass lächerlich zu machen. Allerdings wird es uns nicht einfallen, die neue Musik mit Ziffern andeuten zu wollen, wir müssten sie denn in ihrer Blöse zeigen wollen; allein um der vielen alten

Meisterwerke willen wird doch wohl eine Kenntnissnahme des Gegenstandes für Jedermann nothwendig sein, der nicht blos ein Musikant und ein Mann von gestern und heute sein will.

Zuvörderst muss man sehen, aus welchem Tone irgend ein Musikstück geht, das begleitet werden soll, denn von jedem Grundtone aus werden die Intervalle der Tonart mit Ziffern angegeben; für die Prime 1, für die Sekunde 2, u. s. f. bis zur Oktave und None. Gewöhnlich bedient man sich nur der einfachen Zahlen, also von 1 bis 9. Einzelne Fälle, wo man bis zur 11, ja bis zur 13 steigt, sollen weiter unten angezeigt werden.

Die von der Vorzeichnung eines Tonstückes verschiedenen Erhöhungen werden anstatt der Kreuze durch Striche angedeutet, die auf folgende Weise durch die Zahlen gezogen werden: 1 2 3 4 oder 4 5 oder 5, 6 7 8 9. — Bei Doppelerhöhungen müsste man also folgerecht zwei Strichelchen machen, z. B. 5⁺⁺, 8⁺⁺ etc.

Die Aufhebungen der Kreuze werden durch $\sharp$ angegeben, die hart hinter oder vor die Zahlen gesetzt werden, als 5 $\sharp$, 6 $\sharp$; $\sharp$ 5, $\sharp$ 6. Eben so verfährt man mit den Erniedrigungszeichen durch $\flat$, welches gleichfalls hart hinter oder vor die Zahl gesetzt wird, als 7 $\flat$, 6 $\flat$ etc.

Man setzt also auch die $\sharp$ und $\flat$ vor die Zahl, was auch wohl gut ist. Beide Fälle geben keine besondere Undeutlichkeit; der nahe Stand des Versetzungszeichens macht Alles klar. Wir würden das Vorsetzen der Veränderungszeichen vorziehen.

Der vierstimmige Satz wird in der Regel zum Grunde gelegt, wie in der ganzen Harmonielehre.

Wollte man nun die verschiedenen Akkorde stets vollständig mit untereinandergesetzten Zahlen bezeichnen, z. B. $\frac{8}{5} \frac{3}{2}$, so würden die Zahlen oft schwer zu übersehen sein.

Man wählt daher in der Regel nur diejenigen Intervalle und setzt ihre Zahlen, die einem zu bezeichnenden Akkorde wesentlich zur Unterscheidung von andern dienen. Also

Dreiklänge sollten auf ihrem Grundtone vollständig mit $\frac{8}{5}$ bezeichnet werden. Das thut man aber nur in einem solchen Falle, wo diese Zahlen die Auflösungsstellung eines vorhergegangenen Dissonanzakkordes andeuten. Selbst $\frac{5}{3}$ wird gewöhnlich nur um solcher Ursache willen gebraucht. Man setzt lieber keine Bezifferung und versteht darunter die Dreiklangsharmonie a). Freilich kann das nur geschehen, wenn die Intervalle des Akkordes mit der Hauptvorzeichnung des Tonstückes übereinstimmen. Jedes davon abweichende Intervall muss angegeben werden. In diesem Falle wird die Terz nicht mit der Zahl, sondern nur mit einem Versetzungszeichen angezeigt b). Wo ein Versetzungszeichen ohne Zahl steht, wird immer die Terz darunter verstanden.

Die erste Umkehrung des Dreiklangles wird am Einfachsten mit 6, oder mit $\frac{6}{3}$ bezeichnet; die zweite mit $\frac{6}{4}$: c). Kommen zu einem Intervalle zufällige Versetzungen, so werden sie neben der Zahl bemerkt, was auch für das Folgende gilt.

Die Septimenakkorde anstatt mit $\frac{7}{5}$ nur mit 7 (wenn keine besondern Versetzungszeichen nöthig werden; die erste Umkehrung mit $\frac{6}{5}$, die zweite mit $\frac{4}{3}$, die dritte mit 2 oder mit $\frac{4}{2}$: d). Erhält aber die Zahl, die sonst weggelassen wird, ein Versetzungszeichen, so muss sie natürlich dazu gesetzt werden: e).

Die Nonenakkorde werden gewöhnlich mit 9 (und den etwaigen Versetzungszeichen), und die übrigen mit $\frac{11}{7}$ und $\frac{13}{7}$ bezeichnet. Da man aber die wegzulassenden Intervalle schwerer errathen wird, als bei den vorhergehenden, so braucht man in diesen Massenakkorden lieber die Vor-

sicht, die nothwendigsten Intervalle mit anzugeben, z. B. $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{4}$ etc. Siehe f).

Aus dem letzten Beispiele sieht man zugleich, dass mehrere Akkorde über einer Note des Basses angezeigt stehen. Man hat dann die verschiedenen Akkorde taktmässig einzutheilen. Fänden sich drei Zahlenreihen über einem halben Schlage, wie bei g), so würde eine Hälfte in zwei Achtel zu theilen sein. Um Zweideutigkeit zu vermeiden, thäte man sehr wohl, wenn man die beiden Achtelakkorde mit ihren Ziffern näher aneinander reihete und für den länger zu haltenden Akkord einen grössern Raum liesse. Dasselbe gälte dann vom Tripeltakte: h).

Wird eine Bassnote mit 0 bezeichnet und dann erst mit Ziffern, so wird sie erst allein und darauf erst der Akkord, von der vorigen Note abgezählt, angeschlagen, wie bei i). Soll aber eine ganze Bassreihe ohne Akkorde gespielt werden, so setzt man *tasto solo* (die Taste allein) oder abgekürzt *t. s.* darüber. Das Accompagnement beginnt dann erst wieder mit der nächsten Ziffer.

Steht eine Ziffer über einer langen Pause, die einen Takttheil oder mehr gilt, so wird der Akkord von der vorhergegangenen Bassnote genommen; bei einer kürzeren Pause von der folgenden Bassnote: k). Man sollte darin genau verfahren, um nicht selbst durch willkürliches Bezeichnen Zweideutigkeiten zu veranlassen.

Soll der angeschlagene Akkord über mehreren durchgehenden Noten oder über einer folgenden fortklingen, setzt man einen Strich — oder — (länger oder kürzer, wie es nöthig wird: l). Dasselbe gilt auch für einzelne Intervalle, wie bei m). Man bedient sich auch dieses Striches, um die Taktwährung eines Akkordes anzuzeigen. — Steht über der Bassnote ein schräger Strich —, so wird der

Akkord von der folgenden Note genommen und gleich zu der mit dem Querstriche bezeichneten angeschlagen: n). Es sind dies also unregelmässige Durchgänge, die auch die Vorhaltsakkorde und Vorausnahmen sehr erleichtern: o).

Soll ein Theil eines Tonstückes zwei- oder dreistimmig begleitet werden, thäte man wohl, es über der ersten Bassnote anzugeben und, wo das Vierstimmige wieder beginnt, etwa dies oder „Voll“ darüber zu setzen. Wird doch auch schon *Unisono* angezeigt.

Die Orgelpunkte (s. musikal. Grammatik S. 266) machen oft sehr schwer zu lesende Bezifferungen nöthig. Man könnte sich und Andern die Mühe sehr erleichtern, wenn man zu dem liegenbleibenden Basse die tiefste harmonische Stimme in Noten setzte und diese bezifferte. —

Die Tonhöhe der Begleitung richtet sich nach dem Tonstücke. In der Regel wird in der eingestrichenen Oktave und etwas darüber hinaus und in der kleinen Oktave begleitet, also in den Mitteltönen. Der Begleiter muss hören, was jedesmal das Beste ist. In welcher Lage man die Akkorde zu nehmen hat, bleibt gleichfalls dem Spieler überlassen, dem man zutraut, Harmonie zu verstehen. *Schicht* schlug vor, jedesmal die Lage durch die Stellung der Ziffern anzugeben. Es sichert vor Fehlern; aber man muss dann alle Akkorde vollständig bezeichnen.

No. 77.

a. b. a. b. a. c.

6 4 6

d. e. e.

etc.

3 7 $\frac{4}{3}$ 6 # 7 # $\frac{6}{3}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6

f. f. g.

8 9 8 9 8 6 9 8 9 8 7 9 8 3 6 5

3 — — 4 3 4 3 4 3 3 4 3

h.

3 6 5 7 6 3 6 3 3 6 5 6 5 3 6 4

4 3 # 3 3 4 3 4 # 3 4

i. k.

7 6 3 0 6 4 0 7 6 5 2

4 3 0 7 5 2

l. etc. etc.

6 3 7 8 6 3 3 6

7 3 7 8 6 3 3 6

m. n. o.

5 3 8 6 6 3 6 5 3

4 3 7 6 4 7 3 5 3

Man sollte denken, die Kenntniss dieser Bezifferungsschrift wäre nicht ganz unnütz, auch abgesehen von den alten Meisterwerken. Man wird wohlthun, wenn man sich einen guten Theil der vorhergegangenen Beispiele zur Uebung beziffert. Es ist freilich nicht immer bequem, etwas zu lernen; aber es ist doch oft in der Folge noch viel unbequemer, nichts zu wissen. — Uebrigens gehören die nächst folgenden, sehr wichtigen Verhandlungen eben sowohl für einen geschickten Komponisten als für einen geschickten Begleiter. Wir reden

Von fehlerhaften Harmonieschritten.

§. 38.

Ueber das Verbot auf einander folgender Oktaven in zwei Realstimmen.

Nachdem wir die verschiedenen Akkorde und ihre Fortschrittarten kennen gelernt haben, wird über das Reine und Nichtreine der Modulazion, oder der Verbindung der Akkorde, über welche wir noch besonders sprechen, das Wesentliche festgesetzt werden müssen. So gross auch der Streit über reine und unreine Stimmführung von je her gewesen ist und so sehr auch jetzt wieder die Federlust sich darin gefällt, um einer mattherzigen und vermeintlichen Freiheit willen Alles, was zusammengesetzt oder zusammengeschraubt werden kann, für rein zu erklären und somit alle Verbote unserer Väter, so hoch sie auch über den heutigen Komponisten der sogenannten neuen Schule stehen, für lächerlichen Kleinigkeitskram auszugeben, so wenig verwickelt ist doch der Gegenstand an und für sich. Nur die Uebertreibung von beiden Seiten hat dem Kindlein zu einer krankhaften Dickleibigkeit verholfen, die es freilich nicht

schöner macht und die ihm genommen werden muss zur Herstellung guter Gesundheit.

Die reinen Oktaven sind von je her als die mit dem Grundtone übereinstimmendsten Intervalle auch für die wohlklingendsten gehalten worden. Sie wirken vortrefflich, sobald auf vollkommene Einheit und nicht auf Verschiedenheit der Stimmen und ihrer Führung gesehen wird. Ein *Unisono* am rechten Orte wirkt schön und macht alle Uebergänge in alle mögliche Akkorde zum Kinderspiel. Da nicht vorgeschrieben werden kann noch vorgeschrieben worden ist, wie lang oder kurz ein *Unisono* sein kann, so wirken auch Unisono-Schläge zwischen einzelnen mit einander in Verbindung stehenden Akkorden oft vortrefflich, z. B.:



Und so fort, wie es eben der Zusammenhang einer Komposition mit sich bringt. Es ist also nicht verboten, auch nie verboten gewesen, verschiedene Stimmen ganz gleichmässig, sowohl im Einklange als in Oktaven mit einander fortschreiten zu lassen. Solche Stimmen sind aber dann Verstärkungsstimmen, die durch ihre Masse und Klangfarbe wirken. Nur sind sie keine Stimmen, die eine eigene von den übrigen verschiedene Melodie führen, thun nichts für die Mehrstimmigkeit, die wir Harmonie nennen, sind also keine harmonischen Stimmen in unserer Bedeutung des Wortes. Es mögen Hundert unison fortschreiten, es ist doch einstimmig in harmonischer Bedeutung. Harmonische Realstimmen sollen nicht allein in einheitsvoller Verbindung mit einander ertönen, sondern sich auch zugleich hinlänglich

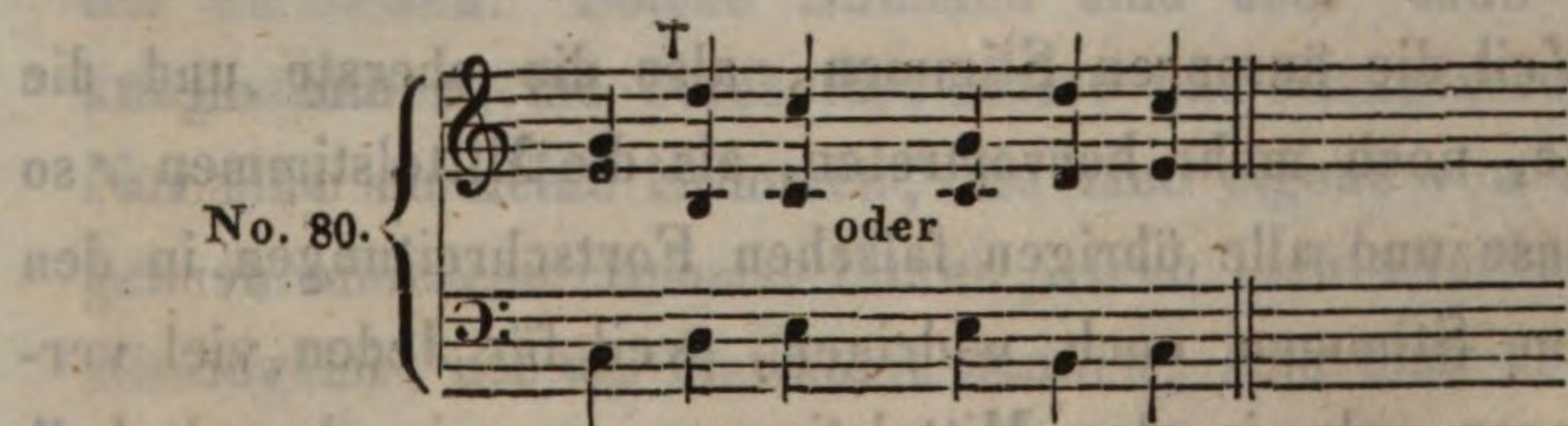
und genau von einander unterscheiden und in ihrem besondern Fortschritt als eigenthümlich von den andern abweichende erkannt und empfunden werden. Es ist also in dieser Hinsicht klar, dass ein offener Einklangs- oder Oktavenfortschritt in zwei harmonischen Stimmen unmittelbar auf einander nichts taugt, weil dadurch die Zahl der harmonischen Stimmen verringert wird, da zwei derselben durch Einerleiheit der Intervalle in einander laufen, wo sie gesondert erklingen sollten. Es ist also nichts mehr und nichts weniger, als Unbeholfenheit und Unordnung, denen man doch wohl schwerlich das Wort reden will, wenn z. B. in einem vierstimmigen Satz und zwar in einem und demselben rhythmischen Gange ein drei- oder zweistimmiger Akkord hineinschlägt, meist weil es nicht gleich anders gehen will, oder um etwas recht Frappantes und Unerhörtes zu bringen. Kein Mensch wird folgenden Satz als einen wohlgeordneten anerkennen, nicht einmal als schön empfinden, wenn er nur einigen Sinn für Harmonie mitbringt.



Weil die äusseren Stimmen, also die oberste und die unterste, noch mehr hervortreten, als die Mittelstimmen, so sind diese und alle übrigen falschen Fortschreitungen in den äusseren Stimmen noch widriger, weil für Jeden viel vernehmbarer, als in den Mittelstimmen, wo sie aber deshalb auch noch keineswegs schön oder empfehlenswerth werden, denn die Kunst soll nicht blos die Ungeübten, sondern auch die Kenner befriedigen. Man entschuldigt sie eher, weil sie doch noch eine Scheu verrathen, die Fehlerhaftigkeit offen

vor Aller Ohren hinstellen und jedem Rechte frank und frei Trotz zu bieten. Man sieht übrigens sogleich, dass es der gleichmässige Fortschritt zweier Realstimmen in gerader Bewegung ist, der solche Einerleiheit da hervorbringt, wo Verschiedenheit sein soll. Wir haben schon vor gerader Stimmenbewegung gewarnt, nicht als ob sie an sich verboten sein könnte, sondern weil besondere Vorsicht dabei anzuwenden ist. Soll also in zwei auf einander folgenden Dreiklängen die Oktave und kein anderes Intervall verdoppelt werden, um beide Akkorde recht bestimmt und voll hervorklingen zu lassen, so wähle man die Gegenbewegung und gebe die Oktavenverdoppelung in der Regel zwei verschiedenen Stimmen. Je wenigerstimmig ein Satz ist, desto reiner und verschiedenartiger müssen die einzelnen Stimmen geführt werden, damit keine Leerheit entstehe, was sich von selbst ergibt. Je vielstimmiger ein Satz ist, desto leichter wird er in harmonischer Hinsicht, weil die vielen Stimmen sich gegenseitig decken, worauf etwas ankommt und worauf auch von je her Rücksicht genommen worden ist.

Aber auch bei Springen einer harmonischen Stimme, während eine andere stufenweise fortschreitet, sind die Oktaven in gerader Bewegung aus demselben Grunde nicht schön z. B.:



Man nennt dies verdeckte, jenes offenbare Oktaven. Ueber die verdeckten hat man in neuester Zeit wieder viel gewitzelt. Man hätte besser gethan, die merkwürdige Sache genauer zu erforschen und nach dem Grunde zu

fragen, warum einige derselben sehr gut, andere dagegen sehr schlecht klingen. Suchen wir die Sache zu ordnen.

Kein Mensch wird folgenden Satz schlecht finden, ob er gleich lauter verdeckte Oktaven (und Quinten) enthält. Er erklingt auch in allen Kompositionen so oft zu Aller Befriedigung, dass es Thorheit wäre, ihn verdächtigen zu wollen.



Dagegen wird jeder den Satz No. 79, so wie den folgenden No. 82. schlecht nennen:



Worin liegt der Grund dieser verschiedenen Wirkung, da wir doch in allen drei Sätzen aus *C* in *G*dur, oder umgekehrt fortgeschritten sind? In No. 81 sehen wir sogleich, dass der Bass in seinen Grundtönen der ersten Verwandtschaft fortschreitet, in No. 80 dagegen in eine seiner Umkehrungen, von denen wir schon sagten, dass sie weniger Beruhigendes haben, weshalb sie auch im Vierstimmigen nicht zu Schlüssen zu verwenden sind. In No. 82 bildet sich aber die verdeckte Oktave dadurch, dass sie in ihren beiden Stimmen in gleicher Bewegung über die kleine Septime weg und zugleich von ihr auf die verdoppelte grosse Terz übergeht, welche gerade das Intervall des Dreiklangles ist, das am

Wenigsten in allen Fällen verdoppelt werden darf, weil es zu scharf hervorsticht, in den von uns angegebenen Verhältnissen, die wir nicht wiederholen. Daraus ergeben sich folgende einfache Regeln:

Schreitet der Bass in seinen Grundtönen herauf oder herunter in die nächste Verwandtschaft, also z. B. aus *C* in *G*dur oder aus *C*dur in *F*dur oder moll (man kennt die nahe Verwandtschaft des *F*moll mit *C*dur), so sind die verdeckten Quinten und Oktaven gut. Schreitet er dagegen in einen Ton der Umkehrung derselben Akkorde, so sind sie schlecht, weil der ganze Akkord dadurch zu leer und unbestimmt wird.

Zweitens: der Schritt über die kleine Septime in die Verdoppelung der grossen Terz ist immer schlecht aus früher beigebrachten Gründen.

Drittens: Ist dies schon im ersten Grade der Verwandtschaft so, wie vielmehr wird es in Uebergängen und Verbindungen entfernter Verwandtschaften so sein, welche ganz besonders eine vorsichtige Vermittelung verlangen!

Man prüfe und wähle das Rechte. Hätte hingegen irgend Jemand Gründe dagegen, so wird er mir und der Kunst einen Wohlgefallen erzeigen, wenn er sie ausspricht, denn es gilt, einmal in Ordnung zu kommen und uns nicht länger mit bloßer Rederei zu begnügen. Nur bringe er keine sogenannten Autoritäten, die gelten nichts, sondern die Vernunft.

§. 39.

Ueber das Verbot reiner Quintenfolgen in zwei Stimmen.

Was von den Oktaven in zwei gerad fortschreitenden Stimmen gilt, gilt von unmittelbar auf einander folgenden reinen Quinten nur noch im erhöhten Grade,

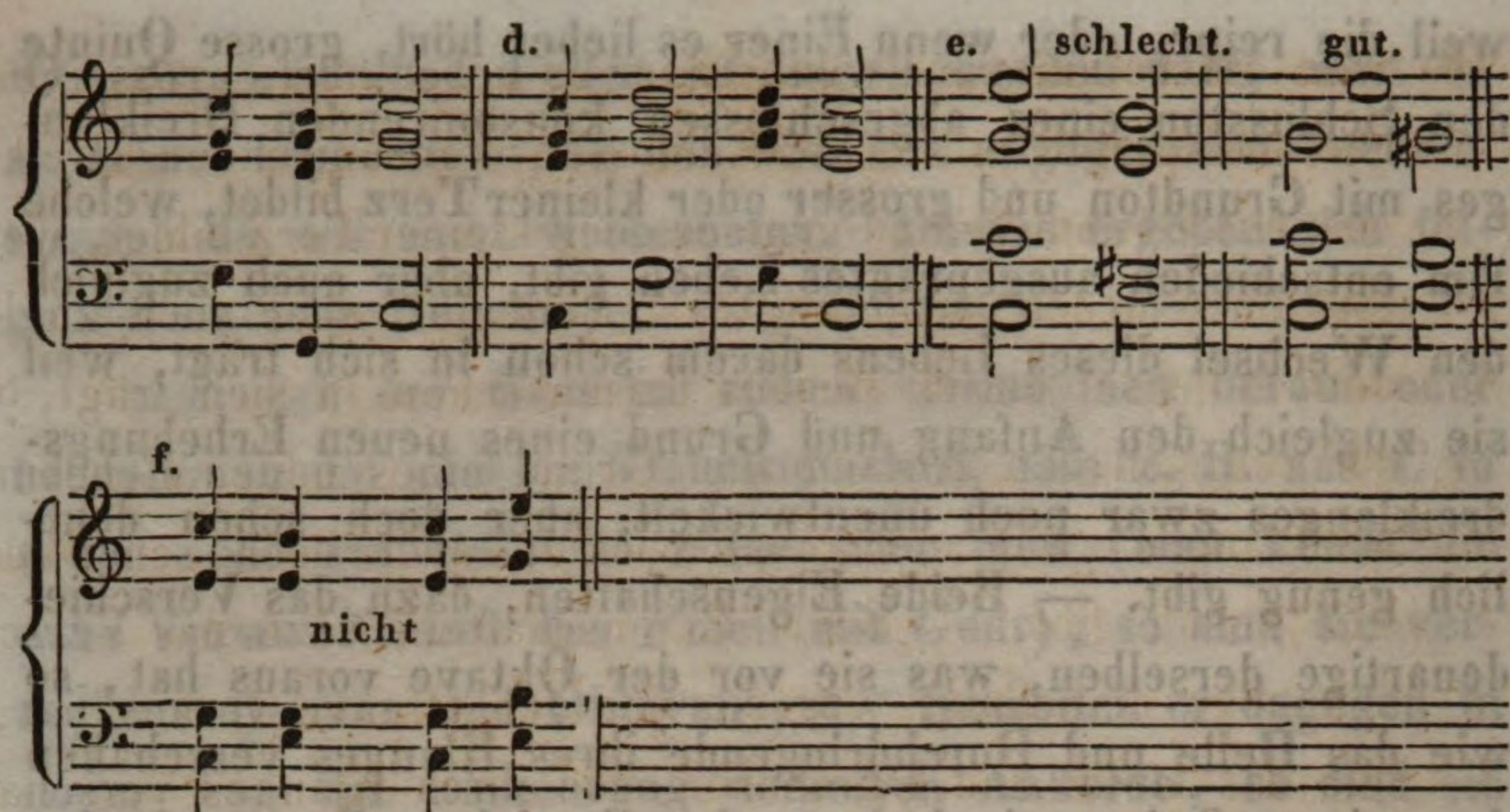
weil die reine, oder wenn Einer es lieber hört, grosse Quinte den Schlusston eines abgeschlossen konsonirenden Dreiklanges mit Grundton und grosser oder kleiner Terz bildet, welche ihm entschieden ausgeprägtes Leben gibt, aber auch zugleich den Wechsel dieses Lebens darum schon in sich trägt, weil sie zugleich den Anfang und Grund eines neuen Erhebungs-dreiklanges zwar noch unentwickelt, aber doch schon deutlich genug gibt. — Beide Eigenschaften, dazu das Verschiedenartige derselben, was sie vor der Oktave voraus hat, so wie das Helle und Durchdringende ihres Klanges verschaffen der reinen Quinte ein bedeutendes Gewicht. Darum fanden denn auch bei Weitem die meisten Theoretiker, so lange nur eine geregelte Harmonie besteht, im Bunde mit den besten Praktikern, die reinen Quintenprogressionen noch herber und schärfer als die in ihrer Natur gleichmässigeren Oktavenschritte in zwei sich gerade bewegenden Stimmen. Die neueste Zeit hat sich auch hierin stark gegen unsere Väter in Rede und That aufgelehnt, als ob lauter Schwachköpfe, gegen die neuesten Genien gehalten, vor uns gelebt hätten. Lassen wir dies dahin gestellt sein und bedenken die Sache.

Auch die Zügellosesten werden sich hüten, folgenden Satz zu schreiben, oder auch nur im Ernst zu spielen. Es wird allgemein zugestanden, dass er schlecht, d. h. unschön ist:

No. 83.

a. b. c.

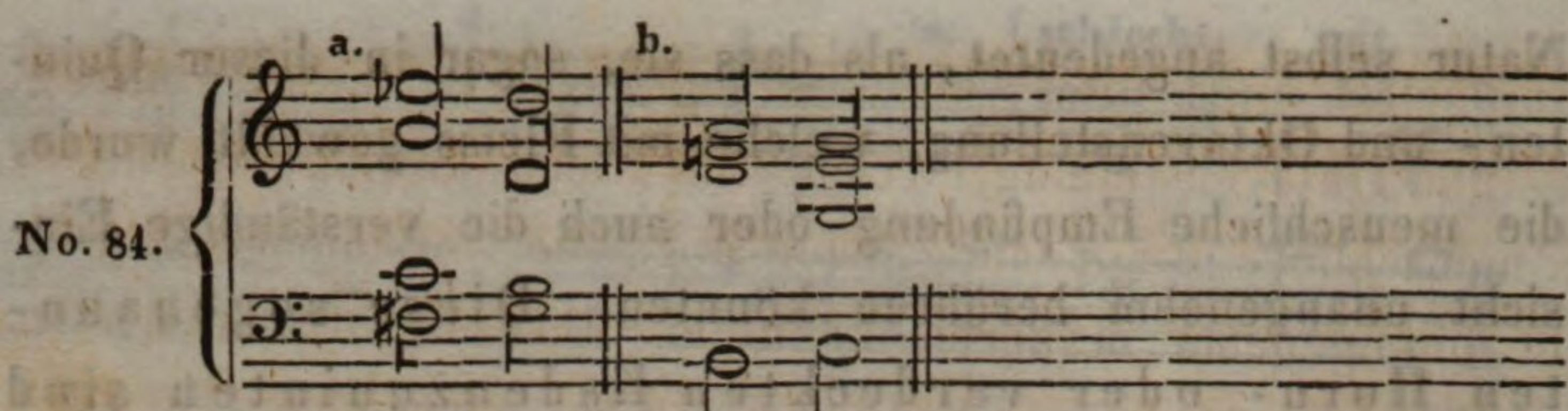
oder



Alle diese Akkorde sind leitereigene, stehen also in naher Verwandtschaft, wenn auch nicht in der allernächsten. Anders gestellt, so dass keine Quinten- und Oktaven-Parallelen herauskommen, ist auch ihre Aufeinanderfolge entschieden richtig. Man versuche das selbst. Es sind demnach offenbar die Oktaven und noch vielmehr die Quinten, welche eine so schlechte Wirkung machen. Worin liegt das? Jeder dieser Akkorde tritt durch seinen Grundton und seine reine Quinte als ein abgeschlossener für sich bestehender Dreiklang der befriedigendsten Art auf, der sein Reich für sich in Anspruch nimmt, was nicht so bestimmt geschieht, wenn wir die Umkehrungen dieser Akkorde einmischen, wie bei c), oder geradehin das Beispiel a) mit Weglassung der untersten Stimme als Sextenakkordes spielen. Es liegt also zu viel Selbstständiges und doch nicht eng genug Zusammengehöriges, und eben so wenig Verschiedenes in solchen gerade fortschreitenden Dreiklangsverbindungen. Dabei ist noch obendrein die nächste natürlichste Verbindung, welche die helle Quinte fordert, nämlich die Erhebung in den nächsten Aufschwung, wo die Quinte zum Grundtone wird, wie bei d), übergangen. Diese beiden Kadenzakkorde, um welche sich die ganze Musik wie um ihren Mittelpunkt bewegt, sind zu sehr von der

Natur selbst angedeutet, als dass sie, sogar in dieser Quinten- und Oktavenstellung, welche mit Fleiss gewählt wurde, die menschliche Empfindung oder auch die verständige Einsicht unangenehm berühren könnten. Diese sogenannten Horn- oder verdeckten Kadenzquinten sind also vollkommen frei. Alle übrige reine Quintenfolgen, ausser den Kadenzquinten und einigen der allernächsten Verwandtschaft, von denen weiter unten die Rede sein soll, die verdeckten mit eingerechnet, sind nicht gut, weil sie unschöne und doch ganz gerade Sprünge machen und sonst noch zu andern Uebelständen Veranlassung geben z. B. e). — Würden solche und ähnliche Quintenfolgen als erlaubt angesehen, so kämen wir aus dem Eckigen, Schroffen, Harten, Unzusammenhängenden und doch frank und frei Hingestellten gar nicht wieder heraus. Es ist mit solchen Quintenfolgen, als ob ein heller Schein einen andern unbefugt verdrängen wollte. Sie blenden, drücken und ermatten, wie Mittagssonne ohne Schatten. Es soll also die Stimme, welche die Quinte oder Oktave gegen eine andere bildet, nicht zum zweiten Male unmittelbar darauf in demselben Intervall einer anderen Dreiklangsharmonie fortgehen, sondern dieses Intervall einer dritten Stimme überlassen, woraus die Gegenbewegung entsteht, wie von selbst.

Viele tüchtige Komponisten, die älteren fast alle, ziehen es vor, im Nöthigungsfalle lieber eine verdeckte Oktave, als eine solche oder vollends eine offenbare Quinte, läge sie auch in den Mittelstimmen, zu machen. Dies geschieht meist in folgenden Fällen:



Wir wollen dies Sprachgebrauch nennen, der auf Achtung Ansprüche hat, so lange er nicht störend wird und die Kraft reiner Darstellung des Gefühls nicht ohne Grund hindert. Denn so bestimmt wir gegen Alle sind, welche die reinen Quintenparallelen für eine morsche Antiquität erklären, so sehr müssen wir doch auch sagen, dass man es nicht selten mit dem Quintenverbote tüchtig übertrieben hat. Eine Uebertreibung erzeugt wie gewöhnlich die andere, nur mit dem Unterschied der Entgegensetzung und dass die neueste Uebertreibung jederzeit die schlechteste ist, weil sie am Meisten ins Leben greift und Nachtheile droht.

Unsere Lehre von den Quintenfolgen ist kurz diese:

Zunächst beziehen wir das Verbot mehrerer reiner Quintenprogressionen auf reine Dreiklangsharmonieen. Denn es ist vor allen Dingen der bestimmte, durch Einerleiheit der Bewegung zweier Stimmen gleichförmige und durch die entfernte, nicht vermittelte Sprungharmonie zugleich auseinander gerissene, zu schroffe Fortwurf in ein fremdes Tongebiet, was diese Stimmenschritte so hart und störend macht, wie wir in N. 83 a) und b) gesehen haben. Diese beiden Verhältnisse zusammen machen die Quintenfolgen schlecht. Stufenweise reine Quintenprogressionen sind also in Dreiklangsharmonieen durchaus schlecht. Nur in den allernächsten Dreiklangsverwandtschaften darf ein reiner Quintenfortschritt folgen, wie N. 83 a), weil kein Sprung in eine entfernte Tongewalt vorhanden ist. Dies kann aber keine offenbare, sondern nur eine verdeckte Quinte

geben. Aus diesem Grunde wäre auch eine verdeckte Quintenstellung der ersten Verwandtschaft in die Unterquinte gut zu heissen: a) N. 85, ob sie gleich gewöhnlich wie bei b) vermieden wird, weil die Quinte ohne dazwischen klingende Terz etwas zu Leeres hat, was durch eine kurze Voraussetzung der Quinte auf dem vorigen Akkorde leicht vermieden würde: c), wozu auch zu rathen ist.

a. b. c. d. e.

No. 85.

oder

f. g. h. i.

oder

k.

Nun gibt es nur noch eine ganz nahe Verwandtschaft, die in Quintensprüngen auftreten könnte, wenn es die Melodie erfordert, nämlich *C*dur und *A*moll: d). Sie mag also stehen, sobald sie der Gedanke nöthig macht, als gesetzlich recht. Dabei ist aber doch die enge Harmonie zu berücksichtigen, welche den Quintensprung deckt. Auf das Decken der Quintenstellungen, selbst der erlaubten, kommt viel an, denn in weiter Harmonie klingen alle Quintensprünge zu leer; man fühlt und erkennt, dass man die Sache hätte näher

haben und theils mit weniger Umständen, theils mannigfacher hätte erreichen können, z. B. e). Aus diesem Grunde wäre auch die Folge von d) nicht so gut auseinander zu ziehen, wie bei f). Alle übrigen reine Dreiklangs-Quintenfolgen sind durchaus schlecht aus angegebenen Gründen. Man würde uns sonst noch das Wohlthuende der Musik aus der Welt harmonisiren.

Gut dagegen ist eine Folge verschiedenartiger Quinten, also einer grossen und einer kleinen, einer kleinen und einer grossen, weil eine solche Quintenfolge weder einen ganz gleichförmigen Fortschritt, noch einen bestimmten Fortgang in ein entferntes, konsonirendes, daher für sich herrschendes Tongebiet zur nothwendigen Folge hat: g). Demnach sind Gänge wie der folgende bei h) völlig in der Ordnung. — Aus diesem Grunde sind uns auch diejenigen, welche nach dem in No. 84 a) angegebenen Sprachgebrauche schreiben, doch allzu ängstlich. Warum nicht, wie wie oben in No. 85 bei i)? Indem man eine nicht verbotene und nicht zu verbietende Quintenfolge einer verschiedenen Art vermeidet, wirft man sich in eine verdeckte Oktave über die kleine Quinte weg und verdoppelt dadurch die Quinte eines Akkordes, der weit öfter die Verdoppelung des Grundtons erheischt, wodurch er viel beruhigender und bestimmter wird. Will man Beides, Quinten- und Oktavenschritt, vermeiden und völlig weich und in einander fließend schreiben, so wende man das schon früher angezeigte Mittel an: c) und setze wie bei k). Dasselbe gilt auch von dem Sprachgebrauche in No. 84 bei b). Die verdoppelte Quinte schreit vor und rundet den folgenden Akkord so wenig ab, dass er nur zu einem Fortgangs- oder Vermittlungsakkord, nicht gut zu einem rhythmischen Abschlusse auch nur eines nicht gar zu kleinen Einschnittes gebraucht werden kann. In enger Harmonie ziehe ich für meinen Theil die Quinte, ob sie gleich

eine Folge einer grossen auf eine grosse ist, vor, wie N. 86 a); oder es wäre wieder das nun bekannte Mittel zu wählen wie bei b), was für alle ähnliche Akkorde gilt.

No. 86.

The musical notation for No. 86 consists of five examples, labeled a. through e., each showing a progression of chords on a grand staff (treble and bass clefs).
 a. shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, E4).
 b. shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, G4).
 c. shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, B3).
 d. shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a dyad (C4, A3).
 e. shows a progression from a triad (C4, E4, G4) to a triad (C4, E4, G4).

Ueberhaupt ist es nicht einerlei, ob wir in konsonirenden oder dissonirenden Akkorden fortschreiten. Ein dissonirender Akkord hat keine abgeschlossene Selbständigkeit für sich, sondern bezieht sich durchaus auf einen andern und zuletzt auf einen konsonirenden. Der Uebergang, den er durch die Verbindung, in welcher er steht, zunächst verlangt, muss auch erfolgen können und darf uns durch keine Parallele untergeordneter Art verboten werden. Sie maasst sich sonst mehr Gewalt und Recht an, als ihr zukommt. Wo demnach die ganze Verbindung der Akkorde nach Cdur drängt, würde ich nichts Verstand- noch Empfindung-Widriges in einem Fortschritt wie bei c) sehen. Ja es ist dieser durch gegebene Umstände verlangte Fortschsritt sogar nicht selten noch wirksamer, als wenn wir wie bei d) setzen wollten. Die Quinten liegen verdeckt genug an und für sich, werden auch noch durch die vorklingende Dissonanz überboten. Endlich bleibt uns, will man es ja nicht, der kurze Vorschlag, den wir nicht wiederholen. Dass man diese verdeckte Quintenparallele auch vermeiden kann, wie bei e),

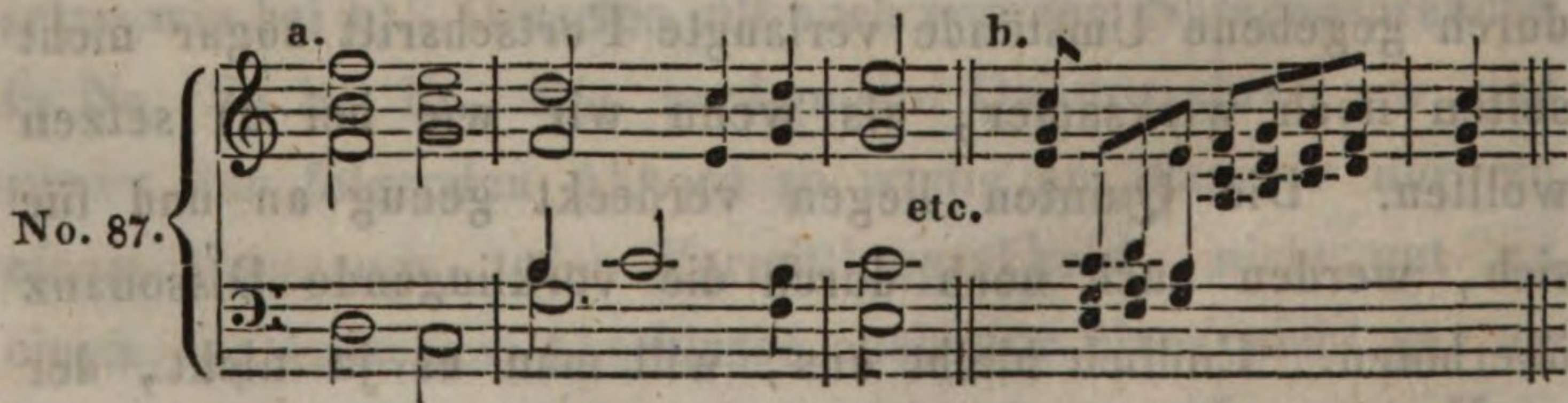
wollen wir nur berühren. Was man Alles kann, das wollen wir Jedem selbst überlassen, nicht ausführen, sondern vielmehr, was mit Grund Rechtens ist.

Wenn man aber hat einwenden wollen, die Quintenparallelen müssten in dissonirenden Akkorden eben so widrig sein, als in konsonirenden, wenn überhaupt etwas an dem ganzen Verbote sein sollte, so wäre dies gerade so verständig, als wenn Einer sagte: Jeder Soldat muss gehenkt werden, der Jemanden im Kriege erschossen hat, denn es steht geschrieben: Du sollst nicht tödten. —

§. 40.

Von den Parallelen und Sequenzen aller übrigen Intervalle. Unterschied der Parallelen und Sequenzen. Ellipsen.

Quartenfolgen, die als Umkehrungen der Quinten sogleich stehen mögen, brauchen kein besonderes Gesetz. Sie gehören zu den Sext- und Quartsextenakkorden, wo sie gebraucht werden, wie es gerade die Verbindung mit sich bringt. Hat die Folge der Akkorde in jeder andern Hinsicht keine Fehler, so wird sie durch zwei gleiche oder ungleiche auf einander folgende Quarten gewiss keine erhalten: a) und ferner bei den Sextengängen b).





Terzenparallelen und ihre Umkehrungen, also Sextenparallelen kommen, im Allgemeinen betrachtet, sowohl in diatonischer als chromatischer Folge die Fülle vor. Wir wollen nur die letzten gleich mit ihren Quartan, also eine Reihe von Sextenakkorden hersetzen: b) und zugleich bemerken, wie sie am Besten vierstimmig zu machen sind: c) und d). Eine Reihe von Quartsextenakkorden: e) taugt nicht; sie hat nicht Ruhe genug und gibt keinen Abschluss.

Solche und andere Akkordfolgen von einer und derselben Art werden auch Sequenzen genannt. Es ist ein Unterschied zwischen beiden; davon am Schlusse. Bringt nun auch eine lang fortgesetzte Gleichförmigkeit der Bewegung zweier oder dreier Stimmen keine harmonischen Fehler, so wäre doch die Einerleiheit schon fehlerhaft genug, da sie langweilt. Man hat daher für höhere, als volksmässige Kompositionen schon lange die Vorsichtsmassregel eingeschärft: Man setze ohne Noth nicht über 3 oder 4 Terzen- oder Sextenschritte, (nämlich in harmonischen Folgen, nicht auf durchgehende Bravourgänge oder Ruladen bezogen) in gerader Bewegung einer und derselben Stimme. Diese Vorsichtsregel, die kein Gesetz sein kann, gilt von allen Sequenzen und Parallelen.

Betrachtet man aber auch in Ruladen die Terzen- und Sextensequenzen genauer, so sieht man, dass im Diatonischen grosse und kleine sich mischen. Eine harmonische Folge mehrerer grossen Terzen wird viel zu scharf, überspringt stets die nächste Verwandtschaft und wirkt daher, ohne Ein-

mischung von Dissonanzen, hart. Schon die beiden grossen Terzen der diatonischen Reihe  brachten harmonische Schwierigkeit ohne Anwendung der Septime. Wir mussten zu künstlichen Mitteln unsere Zuflucht nehmen, die Härte der Fortschreitung zu mildern. Dagegen gesprochen hat man allerdings, nur nichts bewiesen, ja man hat sich sogar in die Sache gefügt und praktisch sich dafür erklärt. Es muss denn doch an dieser alten Lehre etwas sein, was beachtenswerth bleibt. Diese Aufeinanderfolge heisst Tritonus, weil *f* zu *h* drei ganze Töne hinter einander bringt. — Machen aber schon zwei grosse Terzen Mühe und bieten uns mancherlei Schwierigkeit, so wird man von selbst den Schluss ziehen, dass man sich vor einer über das Diatonische hinausgehenden Folge grosser Intervalle im Allgemeinen zu hüten habe. Man wird finden, dass sich dies in der That hinlänglich bestätigt. Also die Regel: Alle scharfen und alle übermässigen Intervalle sind in unmittelbarer Folge nicht zu häufen. Dagegen haben alle kleine und verminderte Intervalle eine weit schmiegsamere Natur, lassen sich daher auch in Akkordketten weit öfter und angenehmer verwenden.

Es bleiben uns noch Sekunden- und Septimen-Parallelen und Sequenzen.

Sekundenparallelen einer und derselben Art können in einem gut geschriebenen Tonsatze in einer und derselben rhythmischen Folge harmonisch gar nicht vorkommen. (Von melodischen Durchgangstönen ist hier nicht die Rede.) Sie taugen alle nichts bis auf eine, die eine grosse und übermässige Sekunde auf einander folgen lässt. Und auch diese gibt einen Querstand, den wir jedoch in so enger Har-

monie, ja überhaupt in diesem Falle nicht verdächtigen wollen. Es ist a):

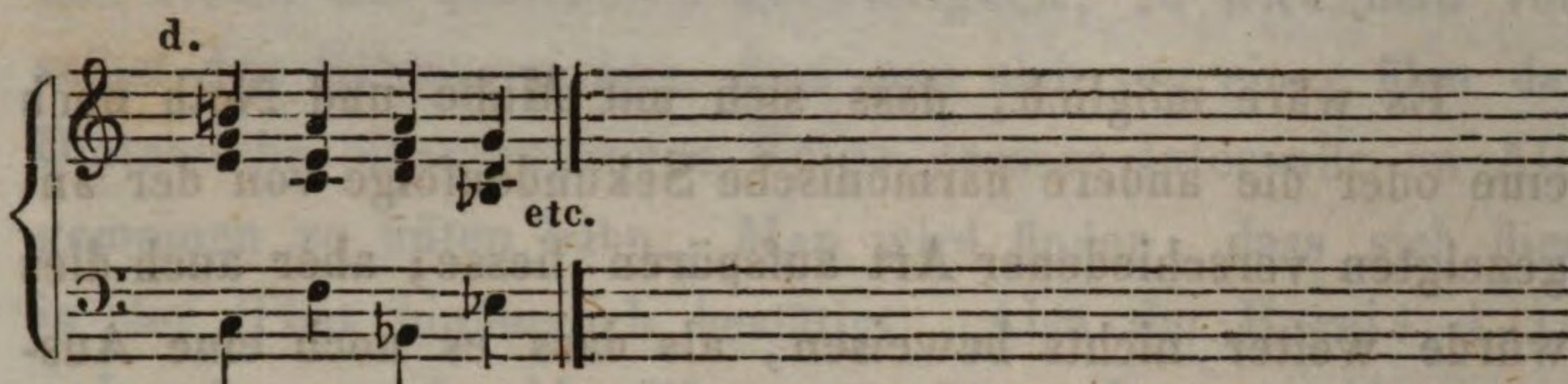
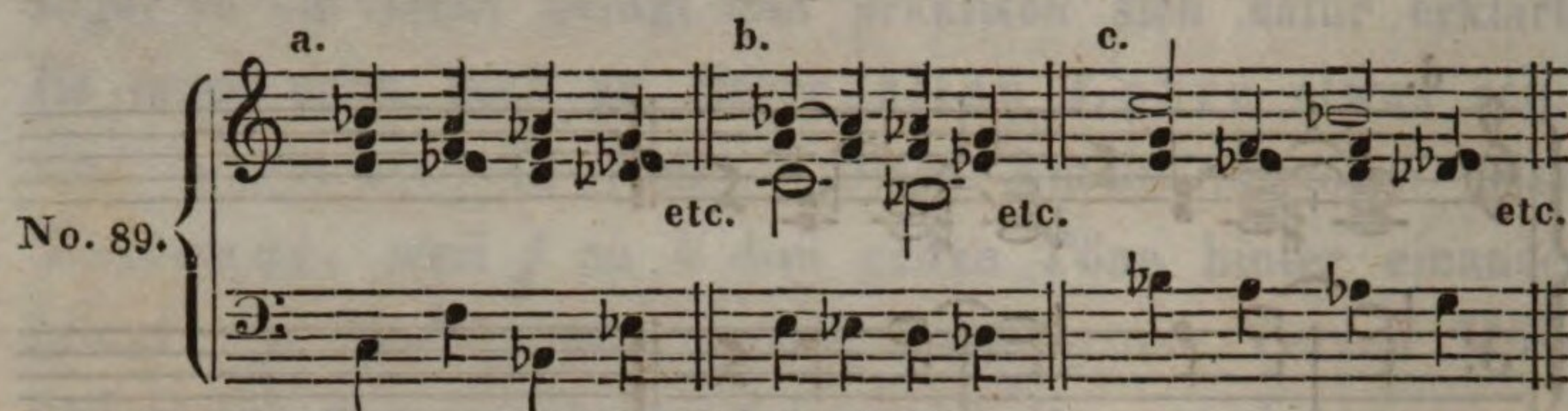
No. 88.

The musical notation for No. 88 is divided into four parts: a, b, c, and d. Each part shows a harmonic progression on a grand staff (treble and bass clef). Part a shows a sequence of chords. Part b shows a sequence of chords with a 'etc.' label. Part c shows a sequence of chords with a 'etc.' label. Part d shows a sequence of chords.

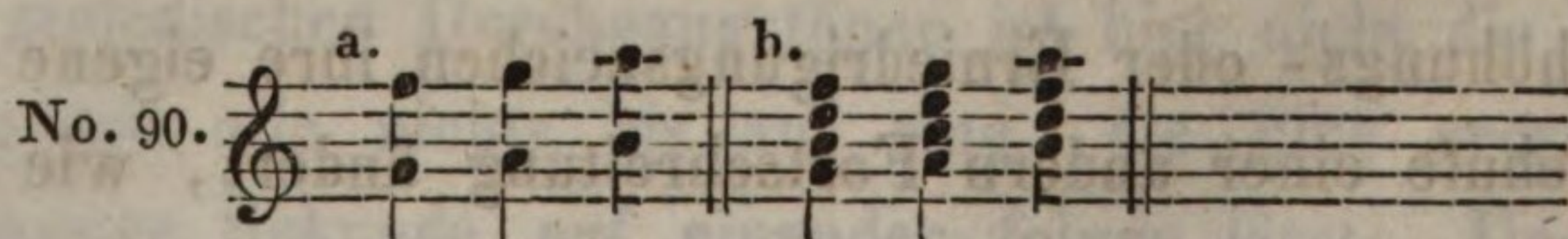
Es wäre möglich, dass sich mit Mühe und Noth noch eine oder die andere harmonische Sekundenfolge von der angezeigten verschiedener Art aufspüren liesse; aber auch dies würde weiter nichts beweisen, als dass es noch eine Ausnahme mehr von der Regel geben würde. Kurz, die Sekundenparallelen haben ihren Grund in schlechter Schreibart und in falscher Orthographie, die uns in der Tonsprache eben so unerlaubt sein sollte, als in der Wortsprache. Unrichtig ist uns eine Schreibart wie bei b), richtig wie bei c). Das letzte *as* des Tenors mag, wenn man es des Harmonieschrittes halber nöthig hat, immerhin in *gis* umgewandelt werden; es ändert die Parallele nicht im Geringsten und gibt nur eine übermässige Sekunde, also keine Parallele. Ferner bemerken wir noch, dass es nicht eine Sekundenparallele heissen kann, wenn eine und dieselbe Sekunde durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen ihre eigene Natur zum Behufe einer andern Fortschreitung ändert, wie z. B. bei d) u. s. f.

Aus den Sätzen bei b) und c) ergeben sich zugleich Sequenzen vermindelter Septimen, welche auch ihrer

Unbestimmtheit des Harmonischen wegen häufig gebraucht werden. Es sind die kleinen Intervallenverhältnisse, die sich, wie immer, geschmeidig in einander fügen ausser in zu nahen Sekundenschritten. Eben so häufig sind die Sequenzen kleiner Septimen, die in den verschiedensten Lagen verwendet werden, wie z. B. in folgenden Notenbeispielen a), b) und c).



Sequenzen von grossen Septimen, wie bei d) wird wohl schwerlich Jemand wagen, wenn er nicht diabolisch hausen will. Und dies Alles sind doch nur Sequenzen, d. h. Septimenakkordfolgen, welche verschiedene Umkehrungen mit dem Stammseptimenakkorde wechseln lassen, also die eigentliche Septime bald in diese bald in jene Stimme verlegen und dadurch Mannigfaltigkeit in die Bewegung und in den versetzten Akkord selbst bringen. Parallelen hingegen sind Fortschritte von einerlei Intervallen in zwei oder mehreren Stimmen und immer in denselben Stimmen z. B. a)

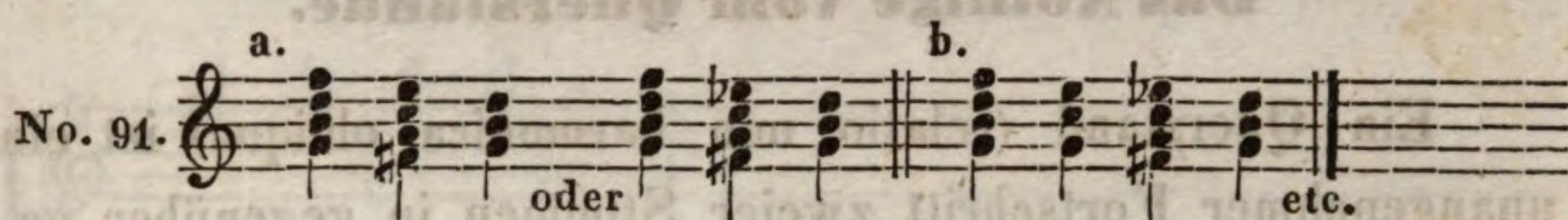


Noch weniger wird man solche Akkorde, wie bei b) rechtfertigen wollen, denn sie stehen ohne Zusammenhang,

bringen eine Einerleiheit der Bewegung aller Stimmen, die grundlos und daher drückend, ja abgeschmackt ist.

Man sieht also, dass man sich vor den eigentlichen Parallelen aller Art, sogar vor zu grosser Häufung der unverfänglichsten, der Terzen- und Sextenparallelen zu hüten hat. —

Wie in den Sekundenparallelen es nur eine gab, die einen Fortschrittsgrund hatte, so kenne ich auch nur eine einzige Septimenparallele, die für sich selbst spricht:



Gottfr. Weber bringt einige, die jedoch ganz unnütz sind und auf fahrlässiger Schreibart beruhen. Sie lassen sich daher auf die leichteste Art berichtigen, ohne dass die Wirkung darunter leidet; im Gegentheil verbessert sie sich durch geregelte Behandlung. Man urtheile selbst:



Man bemerkt leicht, dass mehrere dissonirende Akkorde hinter einander, wenn sie nicht ohne innern Zusammenhang auf einander folgen, sich durch eine übergangene Auflösung

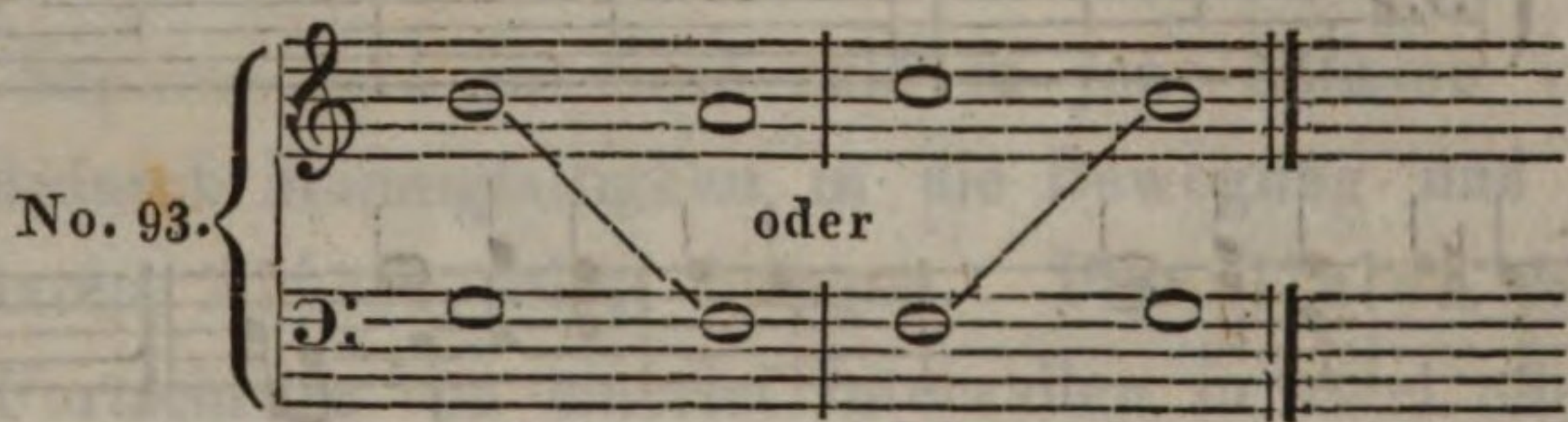
in einen Konsonanzakkord erklären, auf welchen dann die folgende Dissonanz völlig regelrecht eintritt. In N. 91 bei b) ist die fehlende Auflösung eingeschoben worden. Auf gleiche Weise erklären sich die beiden Sekundenfolgen N. 88 a) und alle Sequenzen der kleinen Septimen N. 89. Man nennt dies Ellipsen, deren es in jeder Sprache gibt.

Wie in den Sekundenspannungen es nur eine gibt, die einen Fortschrittgrund haben könne, ich noch eine einzige Sekundenspannung, die für sich selbst spricht:

§. 41.

Das Nöthige vom Querstande.

Ein Querstand (*relatio non harmonica obliqua*) ist ein unangenehmer Fortschritt zweier Stimmen in gegenüber gestellten Concordanzen. Das Geschichtliche dieses anziehenden Kapitels für jeden denkenden Musikfreund haben wir hier nicht darzustellen. Man verbot eine querständliche Aufeinanderfolge übermässiger und verminderter Oktaven in zwei Stimmen, eben so kleine und übermässige Quinten, übermässige und verminderte Quartan. Folglich gehörte auch der Tritonus darunter, oder das verrufene *Mi contra fa* d. i. die übermässige Quarte (f—h) in zwei einander quer gegenüberstehenden Stimmen:



Man bezog diese Vorschriften auf konsonirende Dreiklänge und wollte nicht, dass man die diatonische Ordnung der Intervalle in harmonischen Sprüngen in die zweite Verwandtschaft etc. stören sollte. Auch wir haben in solchen Fällen immer noch nöthig, künstliche Mittel anzuwenden, wenn solche weite oder entlegene Fortschritte nicht

gesetzwidrig ausfallen sollen. Etwas bleibt also an der Sache und es würde noch jetzt hart sein, wenn wir zwei übermässige Quartquerstände hinter einander (oder 3 auf einander folgende grosse Terzen) gebrauchen wollten, wie:

No. 94.

a. b. c. oder d. nicht

Die Sprünge aus *F* in *G* und gleich darauf aus *G* in *A*dur sind es, welche die scharfe Wirkung hervorbringen, wenn es auch dabei keine offenbaren Quinten und Oktaven gibt. — Als man dagegen anfing, Dissonanzeinmischungen mit Recht zu begünstigen, chromatische Akkordfortschreitungen und melodische Vorhalte anzuwenden, konnten die alten Regeln, die auf diatonische Folgen sehen, freilich nicht mehr befriedigen. Gegen Akkorde wie bei b) ist nichts einzuwenden. Man sah sich daher genöthigt, zwar noch von bösen, aber auch von guten, ja sogar von schönen Querständen zu reden. Es ist vollkommen wahr, dass im vierstimmigen und noch mehrstimmigen Satze Querstände gar nicht zu vermeiden sind. Diese Angelegenheit verlangt also immer noch eine tiefer eingehende Untersuchung, damit Recht und Unrecht begründet werde. Eine solche Untersuchung stände aber hier am falschen Orte. Es genügen jetzt folgende Bemerkungen:

Die Verschiedenheit der Akkordverbindung ist es, die einen und denselben Querstand in dieser Folge schön, in einer andern verwerflich machen kann.

Schreitet man nach Ordnung und Gesetz fort, wie erörtert worden ist, so sind die allermeisten falschen Querstände von selbst vermieden. Lässt man dagegen auch die bisher begründeten Regeln fallen, so ist der Unordnung im Harmonischen Thor und Thür geöffnet.

Jede Akkordfolge sei harmonisch klar, stehe mit der vorigen und der folgenden in gutem, geregeltem Zusammenhange, dazu sei der melodische Tongang jeder Stimme möglichst sangbar. Darum gib die chromatischen Töne in der Regel einer und derselben Stimme, wie bei c), und wirft sie nicht ohne stark einleuchtenden Grund in zwei verschiedene Stimmen, wie bei d).

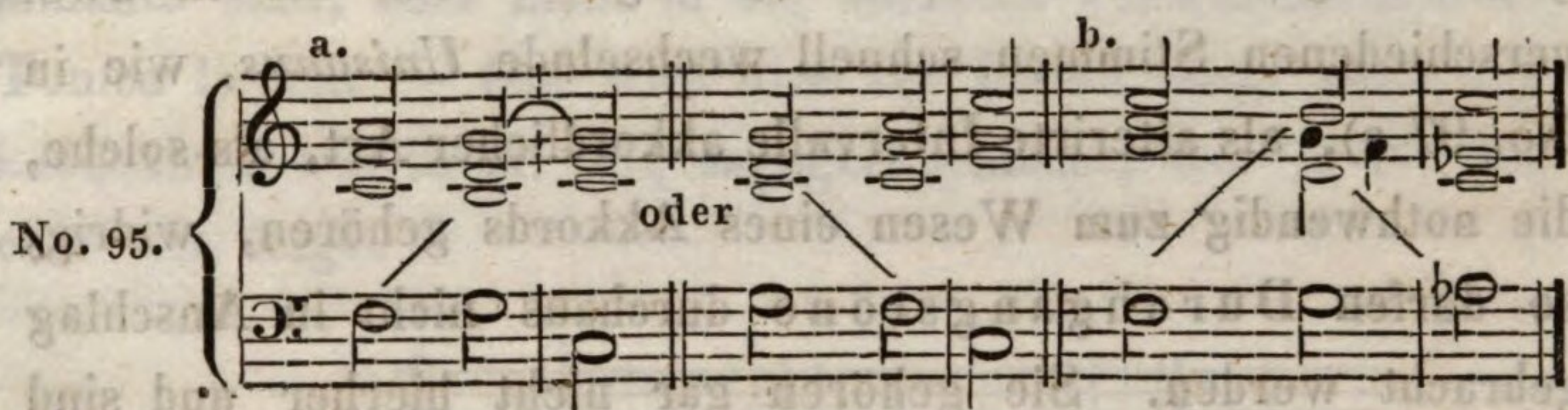
Das wird für unsern Zweck vollkommen genügen.

Dennoch wird es gut, vielleicht auch sogar Vielen erwünscht sein, wenn wir noch etwas mehr über einen Gegenstand berichten, der von einem Theile zu hoch, von dem andern zu gering geschätzt wird, den Meisten unter den Jüngern der Tonkunst nur dem Namen nach bekannt ist, so dass von einer Selbstüberzeugung der Mehrzahl kaum mehr die Rede sein kann, besonders was den Punkt der Querstände betrifft, der doch immerhin noch mehr als eine geschichtliche Wichtigkeit in Anspruch nimmt. Es mögen also folgende Bemerkungen für eine klarere Einsicht in den gewöhnlich vernachlässigten Gegenstand hinzugefügt werden:

Wir wiederholen, dass Concordanz nichts anderes als der ältere Ausdruck für Konsonanz ist, und dass die beiden in zweierlei Stimmen auf einander folgenden Töne, die den Querstand bilden, ganz besonders und in der Regel als Konsonanzen anzusehen sind. Aber selbst unter dieser Voraus-

setzung können nicht alle das Ansehen von Querständen habenden Intervalle für verboten angesehen werden; am Wenigsten diejenigen, welche durch diatonische Leiterstufen gebildet werden. Dies sind bekanntlich die beiden in der Tonleiter auf einander folgenden grossen

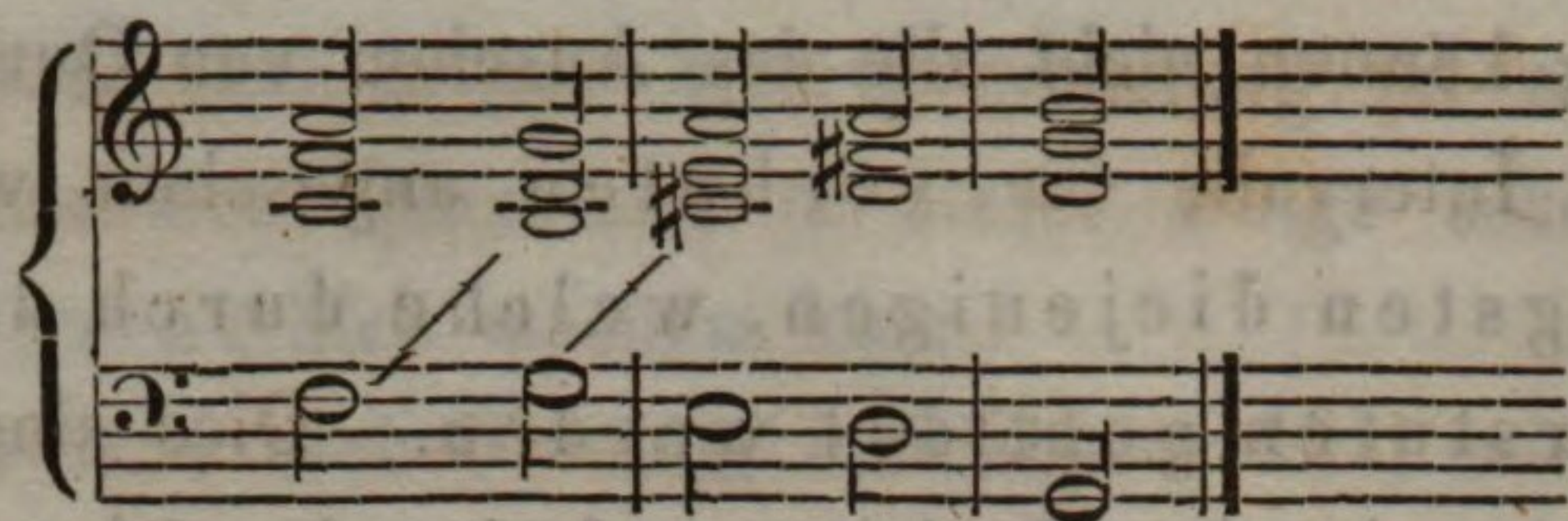
Terzen $\overset{a}{f} \overset{h}{g}$, welche eine querständig übermässige Quarte geben, so wie die Umkehrung derselben natürlich einen Querstand der kleinen Quinte gibt. So lange wir also mit unserer Akkordfolge im Diatonischen bleiben und diese angezeigten Folgen als Kadenzakkorde behandeln a), die Trugkadenz selbst nicht ausgenommen b), ist an verbotene Querstände nicht zu denken.



Nur die alterirt akkordlichen Fortschritts-Intervalle können verbotene Querstände hervorbringen. Alterirte Intervalle sind aber alle übermässigen, verkleinerten und verminderten, als der diatonischen Skala fremd.

Wollten wir also im Laufe einer Periode z. B. aus *F*dur gleich nach *G*dur springen, um darin zu verweilen, also *G*dur sogleich zum Grundakkord umsetzen und durch Erhebungsakkorde uns darin schnell sicher stellen, ohne an den Grundakkord *F* weiter zu denken, wie z. B. in folgender Akkordreihe in N. 96, so würden unsere Vorfahren dergleichen zerrissene Satzketten abgeschmackt gefunden haben, worin sie auch Recht behalten.

No. 96.



Es sind also hier nicht die beiden ersten Akkordstellungen, die das Uebel hervorbringen, sondern der dritte ist es, weil er in ein daraus entfernt grundakkordliches Verhältniss führt, welches das eigentliche Grundverhältniss der Periode vernichtet und folglich den ganzen Satz ungeschickt oder übermüthig zerreisst und in einen Unsinn verwandelt.

Waren nun übermässige und verkleinerte Quarten, dergleichen Quinten und Oktaven, folglich auch der in zwei verschiedenen Stimmen schnell wechselnde *Unisonus*, wie in No. 97 a), als alterirte Intervalle akkordlicher Art, als solche, die nothwendig zum Wesen eines Akkords gehören, widrig, so dürfen Durchgangstöne durchaus nicht in Anschlag gebracht werden. Sie gehören gar nicht hierher und sind als solche völlig in der Ordnung, wie bei b).

No. 97.



Bilden aber Vorhalte und Durchgänge keine Querstände und thun es nur wesentlich akkordliche Tonverhältnisse, so vermögen auch eingeschobene Durchgangstöne kein querständliches Verhältniss aufzuheben. Das Uebel, wo es eins ist, bleibt also, wenn wir auch wie bei a), anstatt wie bei b), setzen:



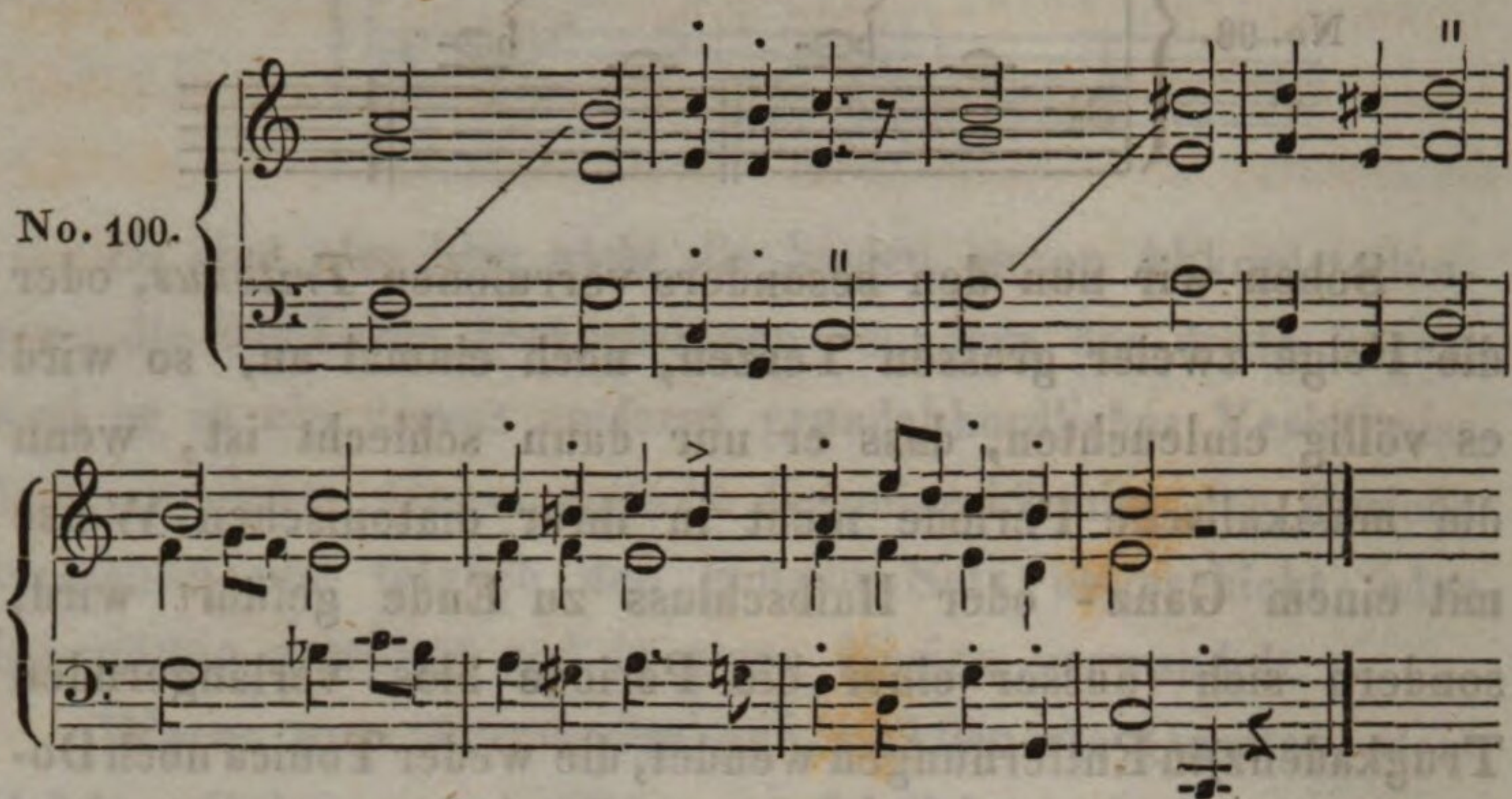
Sehen wir nun den besonders verrufenen *Tritonus*, oder die Folge zweier grossen Terzen, noch einmal an, so wird es völlig einleuchten, dass er nur dann schlecht ist, wenn die musikalische Periode nicht in ihrer diatonischen Weise mit einem Ganz- oder Halbschluss zu Ende geführt wird, sondern sich (ausser einer die Periode bloß verlängernden Trugkadenz) in Entfernungen wendet, die weder *Tonica* noch *Dominante* sind, oder nicht in der nächsten Verwandtschaft der *Tonica* liegen. — Gut wird also der Triton sein, wenn wir kadenziren wie in N. 95; dagegen schlecht, wie in N. 96, oder wie folgt:



Ginge nämlich die Periode in *Cdur* und wir kadenzirten wie hier in *Adur*, so hätten wir zwar weder Quinten noch Oktaven gemacht, aber dennoch einen Satz geschrieben, der ungefähr so viel Sinn hätte, als: Und der Todte setzte sich auf einen Stein und ritt davon.

Wäre aber auch gerade jene Folge des Triton $\begin{matrix} h & cis \\ g & a \end{matrix}$ in einer Periode aus *Cdur* so gestellt, dass $\begin{matrix} cis \\ a \end{matrix}$ nicht zu einem eigentlich für sich selbständigen Dreiklang gehörte, welcher sich geltend machen wollte, sondern nur den Uebergangsakkord in *Dmoll* lieferte, also mit seinem Septimenakkorde

vertauscht werden könnte, so wäre auch kein unleidlicher Querstand mehr vorhanden und die Folge wäre richtig z. B. :



Was folgt daraus? Zuvörderst bewährt sich auch hierin die Richtigkeit des guten Spruches: Wenn Zweie dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Es kommt auf die verschiedene Lage der Sache an, die sie in einer Verbindung zu einer rechten, in einer andern Verbindung zu einer falschen macht. Zugleich sieht man klar, dass es nicht unter die Widersprüche gerechnet werden kann, wenn von guten und schlechten Querständen die Rede ist, dass dabei Alles auf wesentlich akkordlichen Zusammenhang mit Rücksicht auf die musikalische Periode ankommt. — Je seltener dies in der Lehre von den Querständen beachtet wurde, desto mehr musste sich die an sich selbst wichtige Angelegenheit des reinen Tonsetzes verwirren, was endlich dahin führte, dass man des bloßen Scheines und der bösen Bequemlichkeit wegen sich ein Recht anmaasste, die ganze, mehr auf Gefühlstakt als auf heller Erkenntniss ruhende Lehre für nichtig und Alles für spracherlaubt zu erklären, was irgend einem Tonsetzer in den Sinn fuhr. Es kann daher kaum einen Schüler der Tonkunst geben, der es nicht wüsste, wie oft man es in den letzten Jahren als einen grossen Fortschritt unserer Zeit

ausgerufen hat, die Lehre von den Querständen sei so gut als aufgehoben, eine wunderliche Grille höchst befangener Vorfahren etc. Es geht aber damit, wie mit der Logik, die darum noch lange nicht überflüssig wird, weil Viele glauben, sie entbehren zu können, weil man auch ohne sie und ihre Langweiligkeit denken lerne. Es fragt sich nur Wie? Eine gleiche Bewandniss hat es mit der Lehre von den Querständen, die, richtig gefasst, doch nicht ganz übel ist und von Manchen nur aus Unkenntniss verworfen wird oder aus Scheu vor dem Denken.

Nehmen wir noch in dem vorigen Beispiel die rhythmischen Einschnitte in Acht, die zur Konstruktion der Periode gehören, so führen uns diese sogleich auf die Bemerkung, dass überhaupt nach jedem Abschnitte ein freierer Einsatz, stets jedoch der Idee der Periode entsprechend, an der Stelle ist. Solche Einschnitte geben manchen Akkordfolgen ein Recht, das ohne sie oft genug zweideutig erscheinen würde. Diese Bemerkung ist für alle Akkordverbindung, besonders aber hier wichtig. Demgemäss könnte folgendes Sätzchen N. 101 a)



durchaus nicht zu den falsch querständlichen gezählt werden, weil es zuvörderst die Interpunkzion und dann sogar die akkordliche Aufeinanderfolge mit Uebergangung der nicht als für sich konsonirend stehenden Uebergangsakkorde, wie bei b) völlig rechtfertigt. Denn diese Art Quinten, noch dazu in der Mittelstimme, die mit einander in erster Verwandt-

schaft stehen, sind nicht einmal in engster Verbindung fehlerhaft, geschweige denn nach einem rhythmischen Einschnitt.

Dass wir hingegen diesen Satz sogleich mit der leichtesten Mühe umändern könnten, wenn wir es für nöthig fänden, liegt auf der Hand. Wir brauchten ihn nur zu stellen, wie folgt:



Allein wir haben nicht den geringsten Grund dazu. Jedes recht und vollständig erkannte Gesetz der musikalischen Sprache beengt keineswegs die Freiheit vernünftiger Gedanken, sondern es wehrt nur ungebildetes Geschwätz ab und hebt die Robheit gänzlicher Begriffslosigkeit auf.

Wie es mit Aufeinanderfolge zweier grossen Terzen ist, muss es auch mit der Folge zweier kleinen Sexten sein, als der Umkehrung jener; sie können nicht verboten sein, so lange sie nicht aus der herrschenden Diatonik der Periode in eine andere führen etc. Es verhält sich Alles, wie eben beschrieben worden ist.

Hängt also die Lehre von den Querständen theils mit den früher dargestellten Gesetzen der reinen Harmonisirung, theils mit den Regeln des Periodenbaues genau zusammen, so folgt, dass Manches, was früher als allgemeingiltig angenommen wurde, nur bedingte Giltigkeit haben kann, Anderes dagegen sich um so kräftiger bewahrheiten wird, was wir bereits gesehen haben. — So wie das Verbot der falschen Oktaven- und Quintenfolgen seinen Grund durchaus nicht allein in diesen Intervallen selbst, sondern eben so sehr in der sprunghaften Folge in entfernte Verwandtschaften hatte,

so verhält es sich auch mit den Querständen. Auch hier muss zum Querstande selbst jene Uebergehung der diatonisch gesicherten Verwandtschaften kommen, welche Beide vereint erst das Fehlerhafte, Harte und Zerrissene bewirken. — Veranlasst aber eine gänzliche Nichtachtung dieser sprachlichen Gesetze Störungen des Zusammenhanges, so beziehen sie sich nicht bloß auf mehr und minder Angenehmes und Unangenehmes äusserlich sinnlicher Wahrnehmung, so wenig auch selbst diese in der Kunst zurückgewiesen werden kann, sondern noch weit bedeutender auf innere Haltung vernünftiger Folgerichtigkeit einer tieferen Ordnung, ohne welche der Geist an der Kunst kein lebendiges Wohlgefallen empfinden kann. Die Folgerungen sind Jedem von selbst klar.

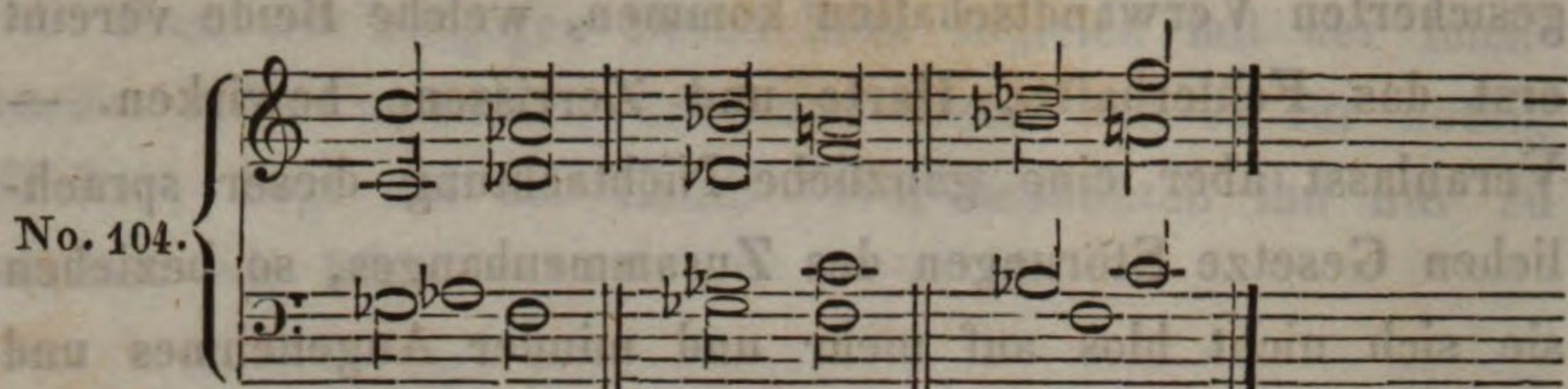
Stellen wir noch einige Querstände auf, die theils in den allermeisten Fällen, theils stets als durchaus schlecht vermieden werden müssen, theils als unrichtige Schreibarten hässlich sind:

No. 103.

The musical notation consists of two staves. The first staff is a single melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The second staff contains three measures, each marked with 'NB.' above the staff, indicating specific points of interest or error in the notation.

Die nicht bezeichneten sind öfter schlecht, oft sehr hart, sind daher überall, wo sie beim Satze sich ungesucht ergeben, später vorzüglich genau zu prüfen, ob sie für diesen vorliegenden Ausdruck Grund haben oder nicht. Die mit † bezeichneten sind harmonisch schlecht, also im Laufe eines rhythmischen Sätzchens ohne Einschnitt offenbare Plumpheiten. Die mit NB. bezeichneten sind falsche Schreibarten,

welche durch enharmonischen Wechsel sich sogleich in gut akkordlichen Zusammenhang setzen, als:



Dass aber Querstände auch ohne harmonische Unrichtigkeiten anderer Art wie falsche Konstruktionen widrig auffallen, davon mag folgender Satz zum Beispiele dienen a):



Bei b) wirkt dieselbe Akkordfolge ganz anders, und bei c) ist der Provinzialismus der Sprachverwöhnung vermieden.

Im Allgemeinen geht es den Querständen wie jeder harmonisch übeln Folge; sie werden schlimmer, wenn sie in den äusseren Stimmen, als wenn sie in den Mittelstimmen vorkommen, weil sie im letzten Falle weniger hervorstechen und mehr verdeckt werden.

Dieses Verdecken oder Umbüllen der Uebel spielt im Leben und in der Kunst eine grosse Rolle, in der wir auch beide nicht hindern wollen. So verdeckt sich Manches durch Schnelligkeit des Vorübergehens, durch geschwindes Darüberhingleiten. Kommt es aber häufig und wird angenommen, dass es auch dann gar nicht nachtheilig werden könne, so verdunkeln sich dadurch die Verhältnisse so, dass endlich nur ein zwar pikantes, aber doch immerhin nur ein unfassliches Sinnenspiel aus der Kunst wird; ein Nachtheil, der

doch nicht allzu gering erscheinen dürfte. — Das hauptsächlichste Verdeckungsmittel ist die Massenhaftigkeit. Je mehrstimmiger also der Satz ist, desto mehr entschuldigen sich auch die Querstände, wie alles Andere, weil die Masse sie eben deckt. Ihr Verdienst ist es aber doch nicht, dass sie nicht übel wirken.

Durchgehend chromatische Gänge in Terzen und Sexten kommen, wie es sich von selbst versteht, gar nicht in Anschlag, denn Durchgänge gehören gar nicht hierher, sondern allein harmonisch wesentliche Bewegungen.

Werden nun auch dadurch die unharmonischen Querstände der Zahl nach ausserordentlich verringert, so werden sie dadurch doch noch lange nicht aufgehoben, und es wäre nur ein Uebel mehr, wenn man sie aus irgend einem Grunde nicht weiter beachten und bedenken wollte.

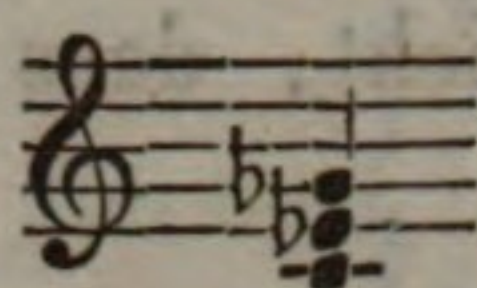
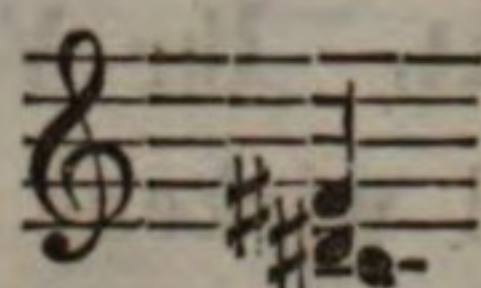
§. 42.

Mehrdeutigkeit der Akkorde und Unerlässlichkeit einer grammaticalisch genauen Orthographie.

Man hat seit *Gottfr. Weber's* Zeiten sehr viel von Mehrdeutigkeit der Intervalle, folglich und noch mehr auch von Mehrdeutigkeit der Akkorde, ja sogar der Stimmenfortschreitung gesprochen. Allerdings ist sie für das Ohr da und muss es um so mehr sein, je weniger das Ohr gebildet genug ist, feine Tonunterschiede aufzufassen und eine echt künstlerische Reinheit von der oberflächlich gemeinen zu sondern. Sie muss also jetzt, wo die Ohren der Musikfreunde von den Genialitäten vieler gewaltiger Zeitkoryphäen so wundersam romantisch zerpaukt und zerpfiffen worden sind, in überschwänglicher Kraft vorhanden sein. Bei gut gebildetem Ohre wäre das freilich schon anders. Wer vermag

aber zu helfen, wo das Toben zum Reiz der Musik und das Hinken zur Schönheit des Landes gehört, die weder dem Gehen noch dem Tanzen fehlen darf?

Indessen begreift doch Jeder sogleich, dass z. B.

 ganz anders aussieht, als  u. s. f. Bei-

des sind also auch ganz verschiedene Akkorde, die eine ganz verschiedene Behandlung erheischen, so gleichmässig sie auch auf dem Pianoforte angeschlagen und von gewöhnlichen Geigern und Pfeifern behandelt, folglich auch von den Hörern in schönster Zweideutigkeit aufgenommen werden. Nach dieser Darstellungsmanier erfährt freilich selbst der gebildetste Kenner erst durch den folgenden Akkord, welcher von beiden als vorhergegangener gemeint war. Was aber nach dieser Weise derber Ausübung dem Ohre zu unterscheiden unmöglich gemacht ist, das wäre doch zuverlässig dem Auge klar, sobald nämlich unsere Genialen orthographisch richtig schreiben gelernt hätten oder etwas darauf zu halten geneigt wären. Mögen sie thun, was sie wollen, denn das Unverbesserliche zu verbessern, kann keinem Verständigen einfallen. Dennoch wird er fortfahren, von jedem gebildeten Menschen zu verlangen, dass er mindestens in seiner Sprache orthographisch schreibe. Ich wenigstens habe Niemand gefunden, der es für eine Ehre gehalten hätte, unorthographisch zu schreiben. Diesen Aufschwung der Genialität, wodurch sie sich mit der Rohheit auf eine Bank setzt, hat sich nur ein gewisser Theil unserer denkwürdigen Komponisten aufbehalten.

Da wir nun aber nicht zu solchen Weisen, sondern zu denen reden, die auf eine andere Art denkwürdig zu werden wünschen, so müssen wir rathen, sich überall einer möglichst genauen grammatikalisch geordneten Schreibart zu befleißigen, folglich so frühzeitig als möglich die nöthige

Einsicht in den Zusammenhang der Musiksprache sich zu erwerben. Dadurch wird nicht allein für Andere, die ein Musikstück vortragen sollen, das Lesen und richtige Treffen bedeutend erleichtert, sondern der Komponist bewahrt sich selbst damit jenen bewussthollen Zusammenhang, der einem Kunstwerke gar nicht fehlen darf, wenn es auf Achtung derer Ansprüche machen will, deren Beachtung Werth hat.

Mit dem Festhalten einer genauen Rechtschreibung fallen dann von selbst $\frac{5}{8}$ der erwähnten Mehrdeutigkeiten der Akkorde. Bewahren wir die aufgestellten Regeln, erinnern wir uns, dass übermässige Intervalle in der Regel höher, kleine dagegen herunter streben, so werden wir schwerlich eine übermässige Quarte mit einer kleinen Quinte verwechseln u. s. w.

Warum werden denn aber nur $\frac{5}{8}$ geschriebener Mehrdeutigkeiten und nicht das Ganze derselben wegfallen? — Das liegt zum Theil in der raschen Bewegung mancher Tonverhältnisse, die uns nicht Raum lässt, die enharmonische Verwechselung einzuschalten, die nöthigen Falles auf jedem Intervalle vorzunehmen ist, zum Theil auf der zweiten Befähigung jedes Intervalls, seine Vergrösserung und Verkleinerung auf seiner eigenen Stufe vorzunehmen und dadurch das Wesen des Akkordes zu verändern. Mit der Geltung der zweiten Veränderung, die gar nicht entfernt werden kann, wenn nicht unzählige Erschwerungen und kleinliche Genauigkeiten, die mehr Eigensinn als Ordnungsliebe und Konsequenz beweisen würden, angenommen werden sollen, drängen sich in verschiedenen Zusammenstellungen zweierlei Rechtschreibungen auf, deren eine um der eben herrschenden, die andere um der gleich damit zusammenhängend folgenden Akkordverhältnisse wegen steht und zu stehen Recht hat. Wir wollen ein Beispiel geben. Ge-

setzt, wir hätten uns in *F*dur bewegt und wollten durch eine schnelle Figur plötzlich nach *A*dur, so wäre die Notirung von a) der andern bei b) gewiss vorzuziehen:

N. 106.

a. *tr* *f* etc.

b. nicht etc.

c. etc.

d. etc.

Wäre der Uebergang wie bei c), so würde die übermässige Sexte als Folge der grossen gewiss besser am Orte stehen, als es bei d), wenn nicht wie hier *B*dur oder ein damit verwandter, sondern wie vorher *A*dur folgen sollte. Das dient für viele andere Fälle. Gerade der Wechsel der übermässigen Sexte und kleinen Septime, wie ähnliche auf andern Intervallen, gehört hierher und klärt Vieles auf, zugleich Winke gebend für Anderes. Ein ganz vorzüglich vielfach umzugestaltender Akkord durch den Fortgang seiner einzelnen Intervalle und durch enharmonischen Wechsel ist der verminderte Septimenakkord, z. B.:

N. 107.

Er ist also vielfach zu verwenden. Welche Art desselben zu wählen, oder auf welche Weise er in seinem

Fortgange zu schreiben ist, das gibt allein seine Konstruktion mit den folgenden Akkorden, also das Ziel seiner endlichen Auflösung in irgend einen der vielen Konsonanzakkorde, welche vermittels eines Zwischenseptimenakkordes folgen soll.

§. 43.

Modulazion oder Ausweichung (Uebergang) aus einer Tonart in eine andere.

Nachdem wir die Beschaffenheit der Hauptakkorde und die Grundregeln ihrer verschiedenartigen Behandlung kennen gelernt haben, kann uns die Modulazion der harmonischen Zusammenfügung gar keine Schwierigkeit machen.

Wir wissen, dass jedem Tonsatze irgend eine Dur- oder Molltonart zum Grunde gelegt werden muss. Diese ist nun stets der Mittelpunkt, im Grunde Anfang und Ende, um welche sich Alles dreht. Selbst die Mitte des Aufschwunges steht mit dieser Haupttonart in dem genauesten Verhältniss, das von ihr bestimmt wird. Es ist die erste Halbkadenz; also in der Haupttonart *C* ist es *G*dur, als eine der nächsten Verwandtschaften, die uns der Quinten- und Quartenzirkel an die Hand gibt.

Eben so wissen wir, dass uns jede Tonleiter auf jeder Stufe einen tonischen Dreiklang finden lässt, welcher mit dem Dreiklange des Hauptgrundtones in nächster Berührung steht, desgleichen die parallelen Molldreiklänge derselben. Alle diese nächstverwandten Dreiklänge brauchen zu ihrem Aufbau keinen andern Ton, als den die zum Grunde gelegte Tonleiter gibt. Wir fanden alle diese Dreiklänge durch einen Terzenfortschritt des Basses, immer in den Tönen der Skala. Da wir diese Dreiklangsverkettung in Moll nicht besonders anführten, so möge sie zu lebhafterer Erinnerung hier stehen:



Warum wir zuletzt zweierlei und dreierlei Akkordlagen der Harmonisirung auf einem Basstone nehmen, leuchtet ein; wir würden sonst im zweiten Falle mit dem Basse nicht bloß zu früh zusammengestossen, sondern sogar noch unter denselben gerathen sein. Wir wissen ja, dass man so lange auf einem Akkorde bleiben und die Harmonisirungslagen auf demselben Basstone wechseln kann, als man es für gut findet, ohne dass es an der Harmonie etwas ändert. Eben so frei steht es uns, die zum Grunde gelegte Skala und ihren Grundakkord als Mittelpunkt einer ganzen Reihenfolge von Nebenakkorden, die nur zu grösserem Wechsel kurz berührt werden, gelten zu lassen. So lange also die zum Grunde gelegte Haupttonart bestimmt vorherrscht, z. B. *C*dur, *A*moll etc., wollen Einige die kurz eingemischten andern Akkorde nicht als Ausweichungen ansehen, sondern nur diejenigen, wo wirklich ein anderer Grundakkord, als *G*dur, *E*dur etc., auf eine Zeit lang so herrschend wird, dass *C*dur oder *A*moll, wenn auch nicht geradezu vergessen, das wäre schimm, sondern in den Hintergrund gestellt worden ist. Allein eine Modulazion bleibt denn doch auch die vorübergehende, nur mannigfacheren Reiz gewährenden Akkordfortschreitung. Wir wollen sie also in Haupt- und

Neben-Ausweichungen theilen, weil es immerhin vortheilhaft ist zu wissen, um welchen Hauptgrundakkord sich irgend ein grösserer Theil des Tonstücks bewegt.

Jede Modulazion muss aber nach den aufgestellten Regeln eines reinen Zusammenhanges geschehen. Im Uebrigen kann nie mit zwingender Nothwendigkeit vorgeschrieben werden, wohin man moduliren soll. Ob in nahe oder entfernte Verwandtschaften, das gibt einzig das jedes Mal vernunft- oder empfindungsgemässe Bedürfniss. Wie wir auf sehr leichte Art in weite Verwandtschaften kommen, z. B. aus *C* in *Edur* oder in *Asdur* etc., a) und b), wissen wir, desgleichen dass wir in der neuen Tonart verweilen können oder nicht, das Letzte wie bei c):

N. 109.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. They are connected by a brace on the left. The notation shows a sequence of chords. Above the top staff, labels 'a.', 'c.', 'b.', 'c.', and 'd.' are placed over specific chords. The chords are written as block chords with stems and flags. The bottom staff contains a single melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Nehmen wir noch den übermässigen Sextenakkord d), andere übermässige und die Septimenakkorde der verschiedenen Art, besonders den verminderten dazu, so sehen wir auf den ersten Blick, dass nichts leichter ist, als die harmonische Modulazion, sobald man sich nur mit den früher angegebenen Regeln sorgsam vertraut gemacht hat. Wir würden uns schämen, noch etwas mehr darüber zu sagen, denn der Mensch ist keine Flasche, in die etwas getrichtert, und kein Pudel, der nur mechanisch abgerichtet werden soll, sondern ein Wesen, das man erniedrigt, wenn man ihm keinen Verstand zutrauen wollte.

Etwas ganz Anderes ist es, wenn wir die harmonische Modulazion mit dem Wesen der Melodie und des Rhythmus zu verbinden hätten. Vielleicht geben wir einmal darüber unsere Ansichten, die jedoch nicht so breit ausfallen wür-

den, dass man den Wald nicht vor den Bäumen sieht. Dies muss man aber nicht eher vornehmen wollen, als bis man die Gesetze der Harmonie versteht, die keine so leere und nichtige, auch keinesweges eine dem Menschen so angeborene Sache ist, dass man sie nur oberflächlich einmischen und ein wenig nebenher betreiben könnte. Sie muss vorausgehen und mit Sorgsamkeit und Verstand erlernt werden, wenn Alles gut gehen soll.

Und so wären wir denn mit unserer Harmonielehre fertig, wenn wir nicht noch etwas von den erweiterten und einigen ungewöhnlicheren Kadenzen sagen wollten, die für alles musikalische Bewegen von zu grosser Bedeutung sind, als dass wir sie übergehen möchten.

§. 44.

Erweiterte und einige ungewöhnlichere Kadenzen. Orgelpunkt und Trugkadenzen.

Von den einfachen Kadenzen oder harmonischen Tonschlüssen sowohl eines Theiles eines Tonsatzes als des ganzen haben wir gesprochen. Sie waren halbe und ganze, unvollkommene und vollkommene; die letzten authentische und plagalische. Diese beiden werden oft zum Schlusse eines Theiles mit einander verbunden, so:

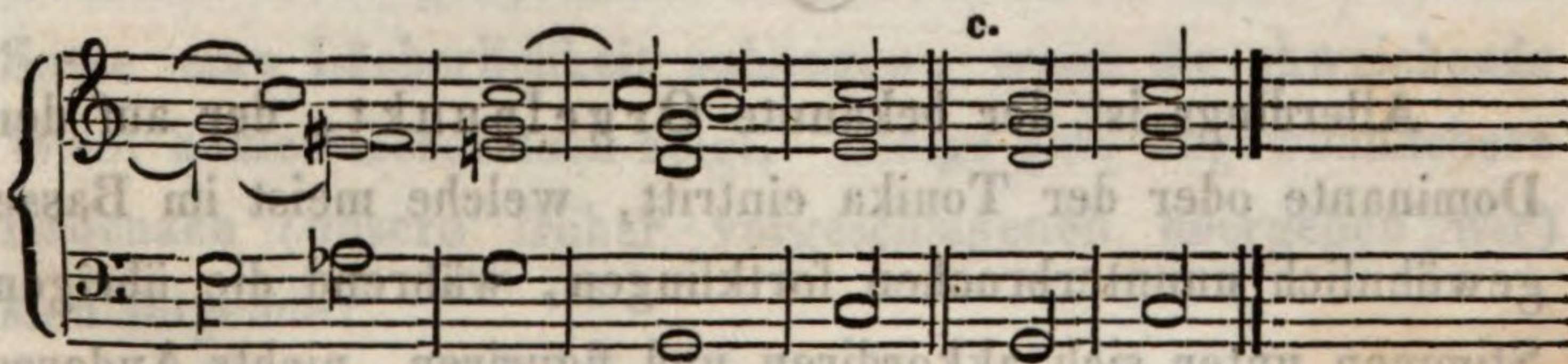
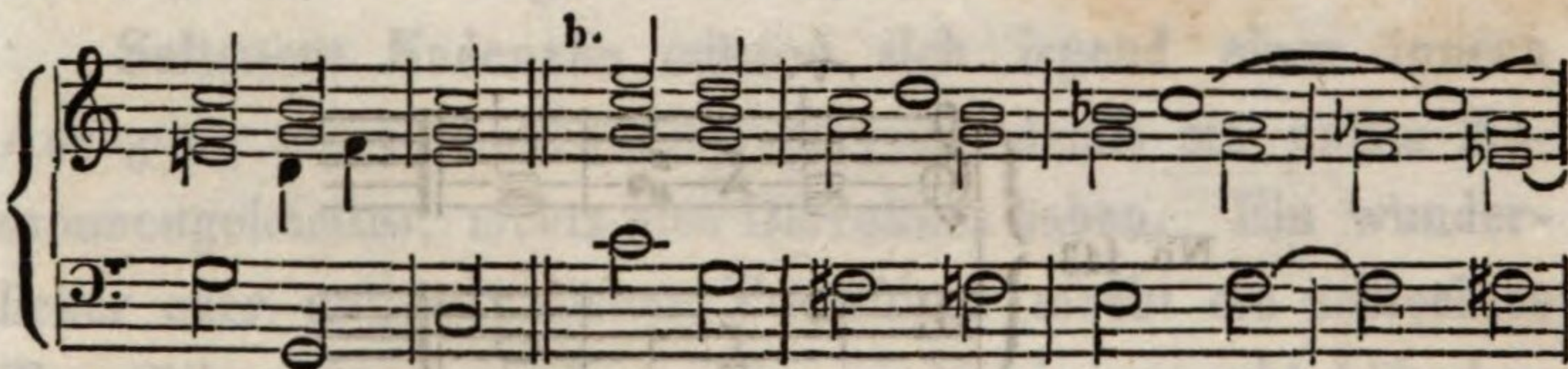
N. 110.

oder oder

oder mit der Sexte oder oder etc.

Ist die letzte ohne Quinte nicht voll genug, gibt man noch ein paar volle Akkordwiederholungen von Cdur dazu, oder man richtet im vierstimmigen Gesange den vorletzten Akkord harmonisch so ein, z. B. mit verdoppeltem *g* (im Basse und Alt), während der Tenor die Septime nimmt, dass der volle Schlussakkord erscheinen muss.

Uebrigens ist die Verlängerung der Kadenz durch eingeschaltete Akkordfolgen, die aber stets nach den früher gegebenen Regeln in wohlgeordnetem Zusammenhange mit einander stehen müssen, so gut völlig frei, wie jede andere Modulazion im Laufe des Tonstückes, z. B. wie in No. 111 a) und b). Am Ende bleibt aber doch der gewohnte Tonfall, der die eigentliche Ganzkadenz ausmacht, wie bei c). Er ist so natürlich wie der Tod, und darum muss er bleiben.



Im Moll ist es nicht anders. Die Hauptkadenz bleibt wie bei a). Die Erweiterungen macht man, wie es sich schickt und wie man sie eben braucht, wie bei b); setzt auch wohl die plagalische noch dazu, wie bei c); oder man kehrt

es um und setzt die plagalische zuerst und lässt die authentische folgen.

No. 112.

a. b. c.

oder

Die verzierte oder Bravour-Kadenz macht sich auf dem $\sharp$ Akkord mit einer Fermate. Man wartet so lange, bis der Virtuos genug hat und seinen Triller schlägt, wobei man auf ein gegebenes Zeichen mit dem Schlussfall hinzutritt, wie folgt:

No. 113.

Allerdings ist der bekannte Orgelpunkt, der auf der Dominante oder der Tonika eintritt, welche meist im Basse gewöhnlich ununterbrochen fortklingen, während die übrigen Stimmen unter sich akkordiren und figuriren, nichts Anderes als eine erweiterte Kadenz, deren Einrichtung hingegen nicht hieher gehört, sondern in der Kompositionslehre, vorzüglich in der Lehre von der Fuge zu erörtern ist. Im Kleinern sieht er so aus:



Alle unter sich selbst in harmonisch gesetzlicher Verbindung stehende Akkorde und Veränderungen, die nur zur Situation passen oder dem Gefühle angemessen sind, welches ausgedrückt werden soll, sind recht, wenn sie sich nur zuletzt wieder mit dem Grundtone oder der Dominante, auf welcher der Orgelpunkt angebracht wird, vereinigen. Oft kommt er mitten im Tonsatze vor, wie bei b), und die aufgehaltene Akkorde über einen vorausgenommenen Bass sind der erste Anfang desselben, c).

Seltenere Kadenzen müssen sich irgend einer innern Anregung wegen nothwendig machen, damit sie nichts Zusammengeleimtes, nichts blos Barrokkes haben. Ein wunderlicher oder ungewöhnlicher Tonschluss macht ein schlechtes Tonstück nicht gut, kann aber wohl einem recht hübschen Satze eine Lächerlichkeit anhängen, wenn die abweichende Wahl keinen Geschmack zeigt. Einige gute ungewöhnlichere Kadenzen (unsere früher vorgeschlagenen übergehen wir) sind folgende:





In der Regel bleibt es bei den gewöhnlichen, denen öfter noch eine Trugkadenz (*Cadenza d'inganno*) vorausgeht, welche entweder das Tonstück noch um eine geraume Zeit verlängert oder die ordentliche Kadenz sogleich folgen lässt, wie es die Umstände mit sich bringen. Es dies Sache der Erfindung, nicht der Schule. Mit Recht heissen sie Trugkadenzen, weil sie das Ohr täuschen, dem die Andeutung zu einem ganz regelrechten Tonschlusse gegeben worden ist, der aber nicht erfolgt, sondern ein ganz anderer Akkord, der noch eine Fortsetzung nöthig macht. Dieser Täuschungsakkord muss deshalb auch nicht immer ein Dreiklang, es kann auch ein Vierklang u. s. w. sein. Jeder Täuschungsakkord, der gesetzmässig nach den früher erörterten Regeln nur folgen kann, ist recht. Und so wird es denn der Täuschungen viele geben, von denen einige zur Probe stehen:



Und so wäre denn mit aller Sorgfalt und nicht geringer Mühe das Nöthige vom Unnnöthigen geschieden, das Ueber-

ladene, was mehr drückt und verdämmert als erhebt und lichtet, entfernt, und das für wahr und unwahr Gehaltene erwogen, überschaulich geordnet und fasslich begründet. Und so dürfen wir auf regen Antheil aller echten Kunstkenner und Kunstjünger freudiges Vertrauen setzen. Denn war je eine geordnetere, erleichterte und begründete Harmonielehre ein dringendes Bedürfniss, so ist sie es jetzt in jeder Hinsicht.

Mögen daher unsere treu gemeinten Bestrebungen allen Kunstbeflissenen den Segen innerer Sicherheit und jenes heitern Bewusstseins bringen, das nur dem rohen Menschen, nicht dem Künstler gleichgiltig sein kann. Wir wissen aber, dass ohne Halt und Grund, die nur im Rechte des Bedenkens sich bewahren, endlich auch das Beste untergeht, verderbt durch Unglauben und Aberglauben, die beiden ewigen Feinde alles Menschlichen, die nichts als wüste Kinder des Uebermuthes und der Bequemlichkeit sind. Ihr Walten stürzt in Gefahr, die bereits über uns gekommen ist und schnell entflieht, sobald wir ernstlich wollen. So siege denn das Licht und bringe der Schönheit der Harmonie den Eifer der Liebe, die ihr gebührt. Was an uns ist, wollen wir auch ferner dafür thun, der fördernden Beihilfe aller Kunsterfahrenen gewiss.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

X^{es} Jahrhundert.

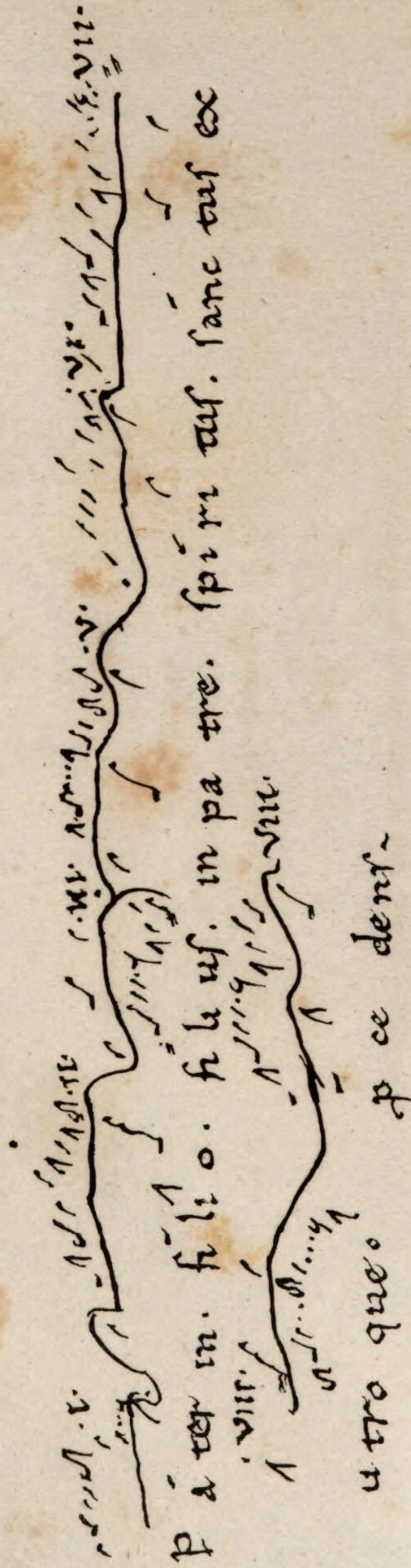
Fig. 1.

Parte

I os uirgines que aduol uenimus negligenter oleum
 sum de mus aduol orare forores cupimus ut ualidius uos
 credi mus dolentis ch'atual tropiauem dormit Nos co

XI^{es} Jahrhundert.

Fig. 2.



Helene Tschacher
Buchbindemeisterin
D-84048 Ebrantshausen
Telefon 08751-9990

Fink, Gottfried Wilhelm,

System der musikalischen Harmonielehre mit Rücksicht auf praktische
Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und
allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete

Leipzig 1842

Mus.th. 1093

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598529-6